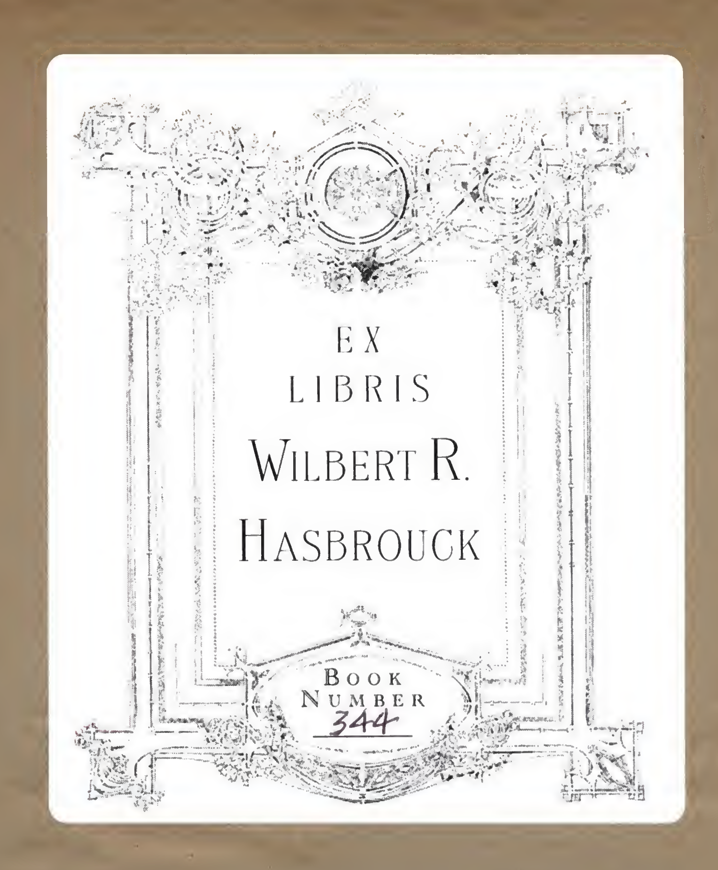
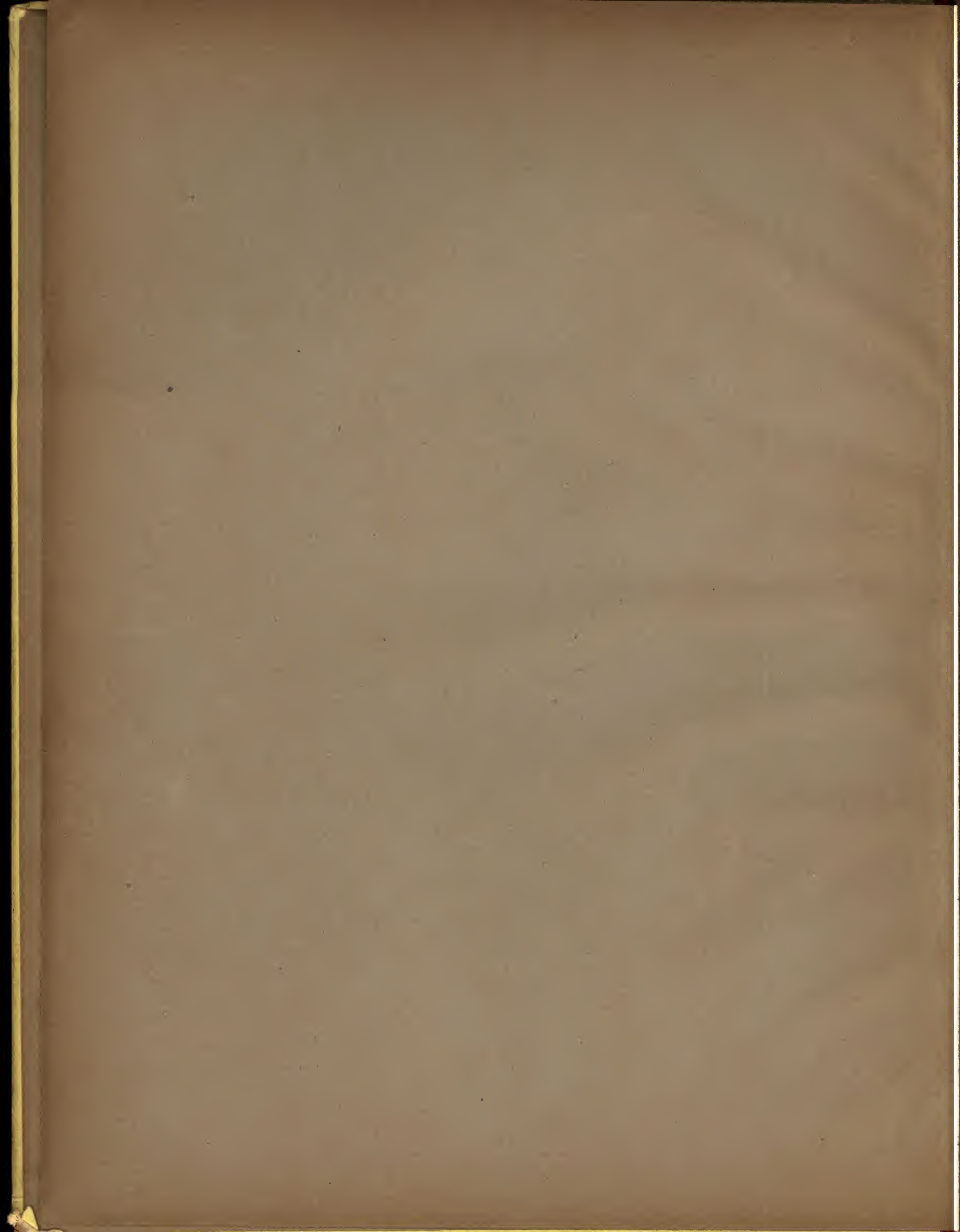

FRANK
LLOYD
WRIGHT

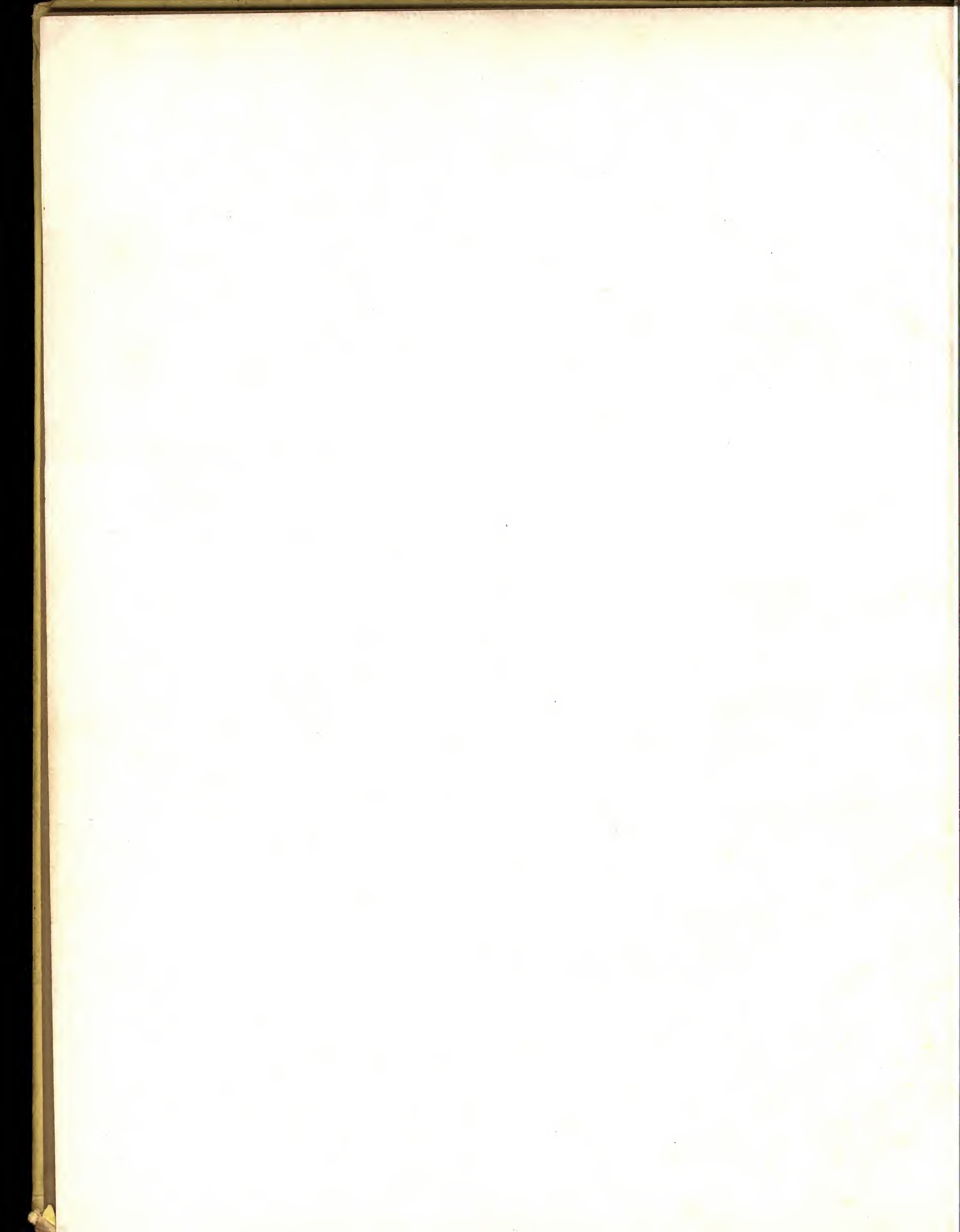

EX
LIBRIS
WILBERT R.
HASBROUCK
BOOK
NUMBER
344

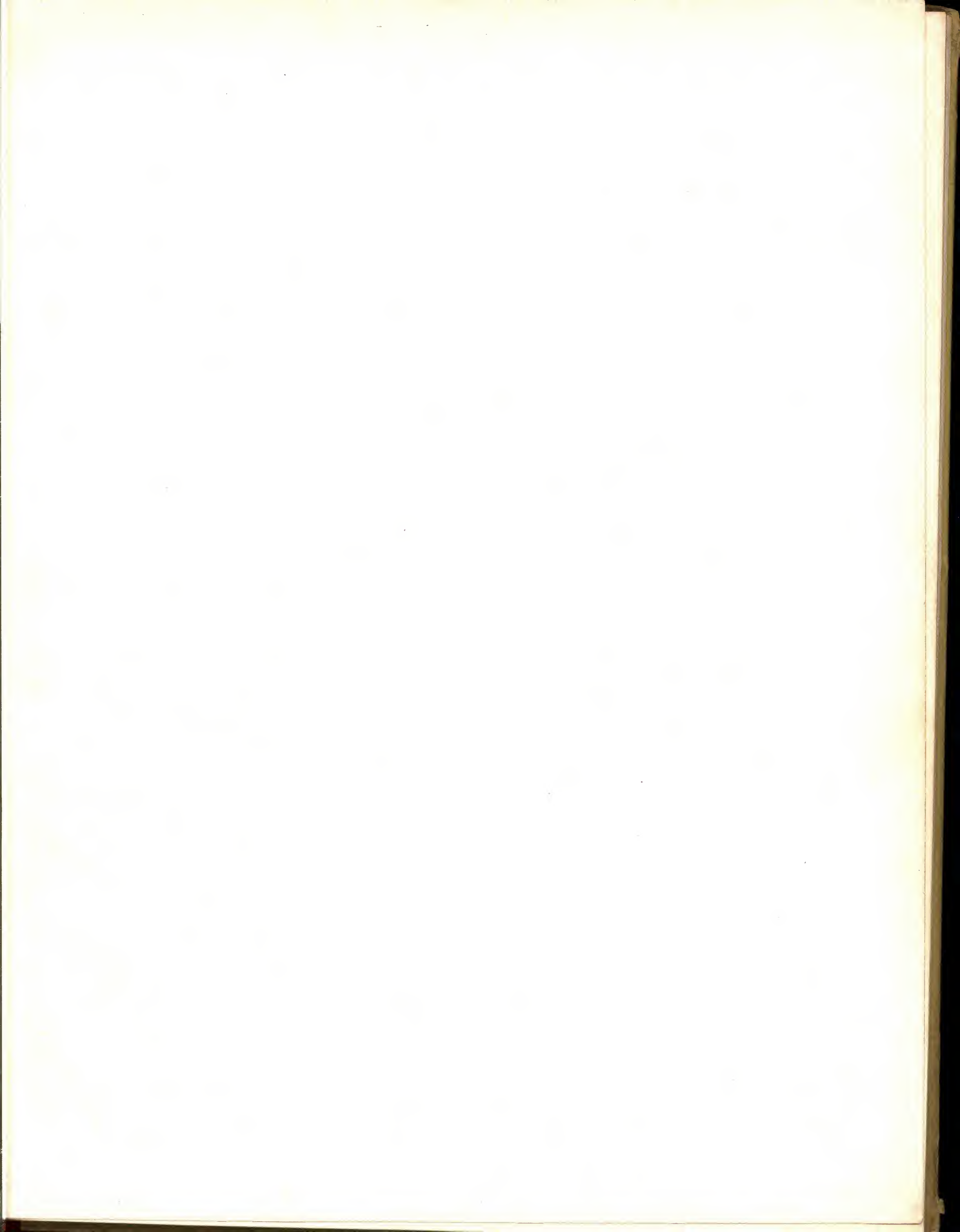


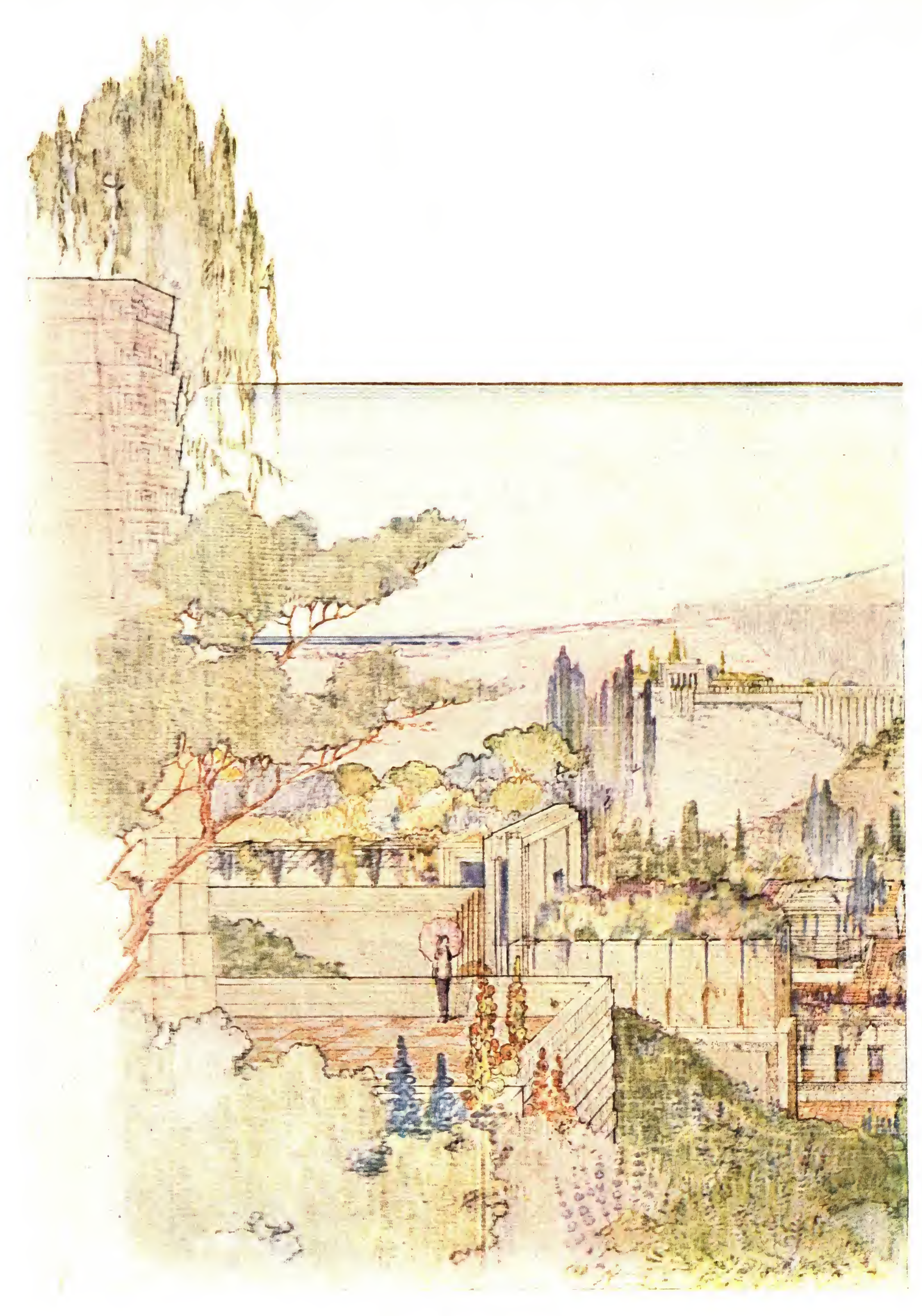
FRANK LLOYD WRIGHT

VON

H. DE FRIES







Dohany Ranch Project
Sierra Madre (Mountains), Los Angeles Cal.

FRANK LLOYD WRIGHT

AUS DEM LEBENSWERKE EINES ARCHITEKTEN

HERAUSGEGEBEN VON

H. DE FRIES

ARCHITEKT, BERLIN

MIT ÜBER 100 ABBILDUNGEN
UND 9 FARBENTAFELN

1926

VERLAG ERNST POLLAK, BERLIN W15

Druck:
Nauck'sche Buchdruckerei A. G.,
Berlin S 14, Stallschreiberstraße 5.



Garden Pool, North Bridge and Elevator Housings
Imperial Hotel, Tokio



Haus Coonley in Riverside, Illinois



Treppenaufgang zum Wohnraum



Haus Coonley in Riverside, Illinois

Frank Lloyd Wright. Geboren 1869. Klasse von 1889 der Wisconsin Universität. Zivilingenieur. Siebenjährige Arbeitsgemeinschaft mit Adler und Sullivan, 1893 erste praktische Bauausführung, 1903 Larkin Building, 1908 Unity Tempel, 1908 Coonley House, 1911 Taliensin, 1916 Tokio Hotel



Auf dem Bilde rechts Frank Lloyd Wright, neben ihm seine Mitarbeiter Neutra (Österreich) und Rameki (Japan)

EINFÜHRUNG IN DAS WERK DES ARCHITEKTEN WRIGHT

Ich verlange von einem Bauwerk dasselbe, was ich von einem Menschen fordere, nämlich, daß es ehrlich und innerlich wahrhaftig sei, und diese Haupteigenschaft wünsche ich mir verbunden mit soviel Anmut und Liebenswürdigkeit, wie man nur zu erdenken vermag. Aber innerliche Unantastbarkeit ist das Wesentliche."

Wright im „Architektural Rekord"
New York 1908.

Es ist eine eigene Sache um diesen Architekten. Sieht man jene alte und vergriffene Mappe durch, die im Jahre 1910 in Berlin verlegt wurde, und nur Entwürfe enthielt, liest man dazu das Vorwort, das im Mai gleichen Jahres in Florenz abgeschlossen wurde, abgeschlossen mit Worten der Bewunderung für jene Gruppe der Florentiner Architekten, Maler und Bildhauer von Giotto bis Michelangelo, mit dem Dank zugleich an Ost-Asien, an die japanischen Meister Korin und Hokusai — und betrachtet man dann eine Reihe von vor kurzem gefertigten Photographien nach neuesten Schöpfungen Wrights, so bleibt als erster Eindruck nichts wie eine große und ganz rückhaltlose Bewunderung für die überzeugende Einheitlichkeit einer Entwicklung, für die Verwirklichung eines programmatischen, oft geradezu dichterisch ausgedrückten Gefühlswillens, der in jenem Dokument von 1910 seinen Niederschlag fand.

In jenem Schriftsatz nennt der damals etwa 40jährige Wright sich einen Gotiker, wobei er betont, daß er nicht die zufällige Ausdrucksform des Mittelalters meine, sondern den Geist, der jene Formen bestimmte, und der die neuen Formen unserer Zeit „befestigen" müßte. „Klassizisten und Schulen werden diese neuen Formen ableugnen und keine Gotik in ihnen finden. Das wird kein großer Schaden sein. Sie werden doch weiterleben, ihr Werk ruhig und wirksam tun, bis die geborgte Kleidung, welche von den Akademien zurechtgeschnitten worden war, weggeworfen ist, nachdem sie nur dazu gedient hatte, die Nacktheit eines Momentes zu verbergen, da die Kunst abgesondert, akademisch und fremd für das Leben des Volkes wurde."

Wir Heutigen können kaum behaupten, daß wir seit 1910 viel weniger akademisch geworden seien. Gewiß, es hat nicht gefehlt an einzelnen bedeutenden Bauwerken und Bauentwürfen, die über berufliches Interesse hinaus stark zu fesseln vermochten, aber es hieße die Wahrheit korrigieren, wenn wir in den konstruktivistischen Gesten unserer jüngeren, zum Teil sehr befähigten Architekten viel mehr sehr sehen würden, als eine neue Art plastischer Ornamentik, die eben von Wright und anderen, dazu aus eigenen Intellektmitteln nichts anderes profitiert hat, als eine modernistische Variante der rein formalen Gebärde. In sehr wenigen und seltenen Fällen hat die Funktion der Hausräume in sich selbst, ihr Verhältnis

zueinander, ihre Lage zur Sonne, haben Licht, Luft und Landschaft für die Formgestaltung den letzthin entscheidenden Ausschlag gegeben. Das Bauornament hat eben gelernt, sich neuer, erfreulicherweise sehr plastischer Formen zu bedienen und ich brauche nur auf die so beliebte freitragend vorgestreckte Platte hinzuweisen, um verständlich zu werden. Diese Platten, von Wright bestimmt, im kalifornischen Klima auf Südseiten allzustarkes Sonnenlicht abzublenden und Schattenmassen zu sammeln, sind zu einem Hauptausdrucksmoment unserer Kommenden geworden, wobei wirklicher Sinn und Funktion eines solchen Bauorgans gänzlich vergessen, oft niemals begriffen wurde. In der Tat ist es eine nicht einmal allzu herbe Uebertreibung, zu sagen, daß mit wenigen, dafür bewerkenswerten Ausnahmen unsere Zukunftsaspiranten die Fassadenrenaissance der letzten 50 Jahre mit modernistischen Gesten dem Wesen nach durchaus fortgesetzt haben und daß in der Tat die neue Seele der Baukunst erst noch geboren werden müßte. Aber ein schöpferischer Akt läßt sich eben nicht gewaltsam erzwingen oder bewußt herbeiführen. Letzthin ists einfach ein rein menschliches Problem unserer in allen Fugen brüchigen Gegenwart.

Vielleicht ist die Stunde noch nicht gekommen, in der aus einer neuen inneren Wesensheit geborene Baukunst zutage treten darf. Das, was Wright die Korruption der Renaissance nennt, liegt in den letzten Zügen, es ist bis zum Erbrechen hohl und gemein geworden. Aber es wehrt sich mit dem Fanatismus des Beschränkten und unfähig, aus seiner egozentrischen Bindung herauszutreten, lobt es sich aus dem Gefühl eigenster Impotenz seine alten Meister. Die sind allerdings unsterbliche Fundamente des Werdenden, aber jeder von uns trägt die Stufen der historischen Entwicklung so unlösbar in seinem Wesen in sich, daß jede äußere bewußte Nacheiferung zum Verhängnis werden muß. Ein Fundament ist nicht weniger, aber auch sicherlich keineswegs mehr, als eben ein Fundament. Es trägt das kommende Bauwerk, ohne daß diese Funktion nach außen hin sichtbar wird, was festzuhalten nicht wertlos wäre. In jedem Falle wäre es endlich Zeit, mit aller Stilmaskerade, sei es Renaissance, 18. Jahrhundert oder Konstruktivismus, endgültig Schluß zu machen. Das wirklich Wesentliche aller Baukunst hat nicht das Mindeste mit diesem ganzen hilflosen Kram zu tun. Stilform kann niemals aus bewußter Absicht entstehen. Stil kann nun einmal nicht gemacht werden, er kann nur aus innerster zwangsläufiger Bedingtheit geboren werden, und ist stets als Begriff Ergebnis nachträglicher, rückschauender und distanzierter Feststellung. Aber die Sucht, mit jeder Fassade mehr zu scheinen, wie man ist, wirkt immer noch bis in die Formsprache unserer Jüngsten und im Rahmen unserer Gegenwart Berühmtesten fort. Sollte nicht, — trotz allem — Anderes, Wesentliches möglich sein? Einiges aus den letzten Jahren, teils wenig Bekanntes, teils gänzlich Unbekanntes, läßt es dennoch mehr wie nur hoffen, es fordert Glauben.

Ohne jeden Zweifel ist das Werk Lloyd Wrights das stärkste Beweisdokument für einen solchen Glauben, das die Gegenwart überhaupt besitzt. Nationalität dieses Architekten ist völlig gleichgültig, bei der gegenwärtigen Einstellung Amerikas ist sogar seine Resonanz in Holland und Deutschland stärker zu werten als in den U. S. A. Seine Leistung ist in keiner Weise irgendwie national bedingt, sie ist schöpferische Emanation eines besonderen Menschentums. Und nur aus dieser Tatsache heraus ist die Fülle des Werkes und die Unerschöpflichkeit einer Seele zu erklären, die heute, lächelnd in einer überlegenen Heiterkeit, mit der Problematik der architektonischen Form oft nur mehr zu spielen scheint.

Dem Architekten Frank Lloyd Wright ist ein Bauwerk, das dem Wesenswert eines Volksliedes in seiner Schlichtheit und tiefen Erdverbundenheit entspricht, letztes Arbeitsziel. Und nur aus seiner Erkenntnis und Liebe hoher ostasiatischer Kultur ist jener besondere Formausdruck seines Schaffens geboren, der seine Bauwerke sozusagen mit dem Boden verheiratet, sie zu intimen Offenbarungen des Innern macht, ja sie zu einem Bestandteil der Landschaft selbst formt. Hier steht nicht, wie immer noch im heutigen Europa, das „Bauwerk" auf der Tischplatte der Grundstücksfläche, ein absolutes Etwas gegen ein nun mal nicht zu entbehrendes Untergeordnetes, sondern hier wird aus einem tiefen Verstehen der Naturseele, aus innerer Liebe zu Blatt, Baum, Blume, zu Pflanze und Tier, zum Dufte feuchter Erde und zu den Sternen über den großen nächtlichen Ebenen ein Allverbundenheitsgefühl geboren, das in einer Ausdrucksgestaltung von fast unerschöpflicher Fülle und immer neuer Formengebung einen seltenen Grad von Erfüllung findet. Das Empfinden einer lautlosen Musik, das dem Beschauer immer aus dem Werke Wrights entgegenströmt, ist ein Erlebnis stets neu quellender innerlichster Freude, die über gerechtfertigte Bewunderung hinaus zur Liebe verleitet.

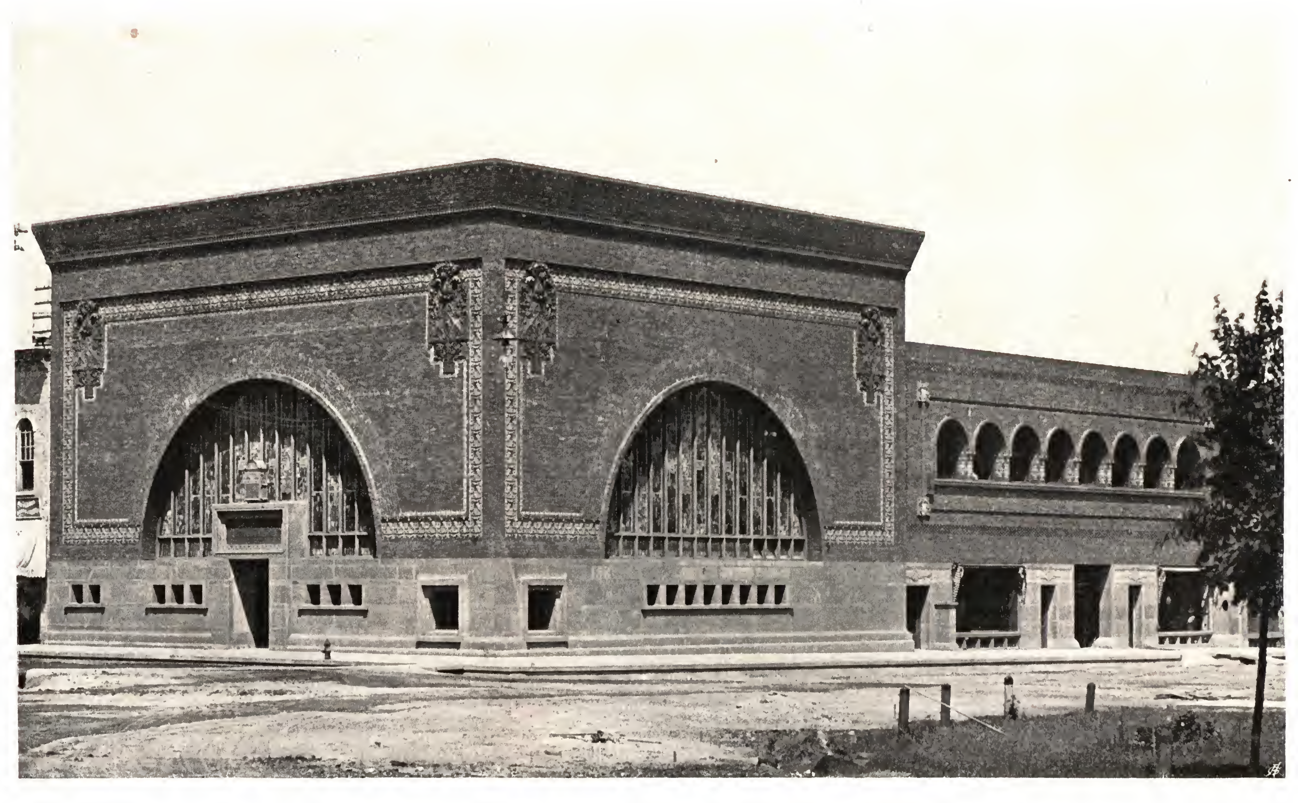
H. DE FRIES



Neues Landhaus Wright

—

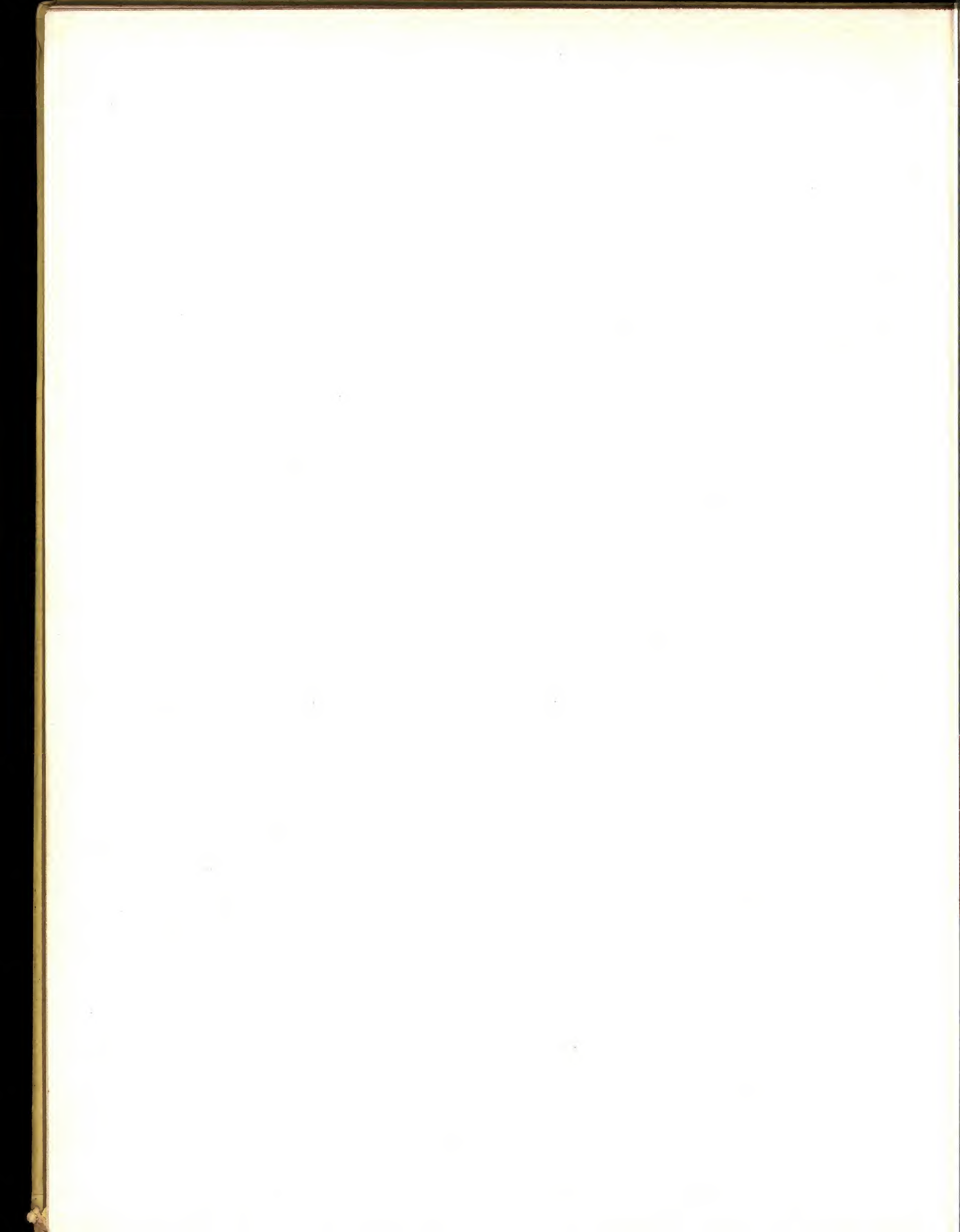
Betonblock-Landhaus in Pasadena (Cal.) Bild rechts



Bankgebäude in Owatonna Min. von Arch. Louis Sullivan,
dem Lehrer und Freunde des Lloyd Wright



Residence
for Mrs. George Madison Millard



FÜR DIE SACHE DER BAUKUNST

DIE DRITTE DIMENSION

VON FRANK LLOYD WRIGHT

Vor 27 Jahren versammelte sich eine Gruppe von Chicagoern im Hull-house, um eine „Gesellschaft für Kunst und Handwerk" zu gründen. Die üblichen Kunstjünger von Morris und Ruskin waren zugegen und das professorale Element der Chicagoer Universität war vertreten. Fräulein Jane Adams hatte mich eingeladen. Ich war damals seit einigen Jahren praktischer Architekt und wußte, daß das, was ich zu sagen hatte, unwillkommen sein würde. Ich ersuchte, bei der nächsten Versammlung ein geschriebenes Manifest verlesen zu können und verfaßte den Aufsatz „Maschinenkunst und Maschinenarbeit". Darin beantragte ich das geduldige Studium der Maschine in ihrer Arbeit als die erste Pflicht des modernen Künstlers, als die tatsächliche Forderung unserer Zeit, unserer Stadt und unseres Menschen. Zu dieser Versammlung hatte ich Blech- und Terracotta-Fabrikanten, Vertreter der Fliesen-, Marmor-, Holz- und Eisenbranche eingeladen, jene industriellen Häupter, die praktisch hervorgebracht hatten, was das bauliche Chicago ausmachte. Denn sie waren ja das bauliche Herz von Amerika.

Die These, die ich bei jener Versammlung anschlug, war, daß die alten Ideale unter die Maschine erniedrigt worden seien; daß die Maschine ein Werkzeug sei, das sie nur mißbrauchen und zerschmettern könnte. Was die Welt vom Künstler brauchte, daß seien neue Ideale, die die Fähigkeiten der Maschine als eines idealen Werkzeugs anerkennen. Die Intelligenz eines Künstlers wäre vonnöten, diesem Werkzeuge die Arbeit zu geben, die es gut zu leisten vermöchte. Bevor dies geschehen sei, könnten wir keine Vollkommenheit in der amerikanischen Kunst erwarten. Ich erwähnte Dinge, welche die damals gebrauchten Maschinen in den verschiedenen Industrien bereits zu leisten vermochten und besser, als man es jemals mit der Hand fertig gebracht hatte. Das lehrte mich meine eigene Erfahrung. Ich wies hin auf die Emanzipation von manchen Materialwerten und konstruktiven Notwendigkeiten, die die Maschine bereits ermöglichte. Schließlich machte ich den schamlosen Vorschlag, die Gesellschaft sollte sich gerade zu dem Zweck konstituieren, daß die Maschine als Werkzeug in Künstlerhand mit allen ihren Möglichkeiten sorglich studiert und so dieses unentbehrliche Monstrum in den Dienst des Schönen gestellt werde, anstatt den Mißbrauch weiter zu treiben und seine zerstörenden Kräfte mit den Formen der alten handwerklichen Ideale zu füttern, die es doch nur vernichten will.

Einige glänzende Schüler Ruskins und Morris von der Chicagoer Universität spülten diese Vorschläge mit Fluten einer sentimentalen Beredsamkeit beiseite, — ein Widerhall des neunzehnten Jahrhunderts. Ich wurde ganz und gar niedergestimmt. Es schien, als hätte ich ein heiliges Angedenken profaniert! Und die Gesellschaft wurde auf derselben alten Grundlage gebildet — sich die Finger an nutzlosen Gegenständen krumm zu arbeiten — wie die zahllosen anderen „Kunstgesellschaften", die auf keinen grünen Zweig kommen. So zog sich meine kleine Schar von modernen Industriellen zurück und ich mit ihnen. Eine neue zweidimensionale Angelegenheit war zu den existierenden anderen hinzugefügt, um, wie beabsichtigt, Kunst als ein gefälliges Amateurspielzeug zu hegen. Die dritte Dimension war mit Verdacht zurückgewiesen worden — das Element der Vollkommenheit! Gewöhnlich wird es so zurückgewiesen.

Die Maschine ist des modernen Künstlers Werkzeug zu einem bedeutenden Ziel in der Kunst. Für Ruskin existierte es nicht, noch für Morris, noch für die akademische Gesinnung jener Tage, noch für die akademische Gesinnung von heute!

Schüler von Ruskin und Morris und die Architekten und Künstler, die an jenem Tage beisammen waren, vermochten nichts davon zu sehen. Auch jetzt tun sie es nicht. Der Künstler und seine Kunst bleiben darum nur „künstlich". Struktive Notwendigkeit im alten Sinn ist tot in der Architektur wie in fast allen Gewerben. Die Maschine hat die Bürde auf sich genommen und das Leben ist aus den Formen abgezogen, die einstmals „Architektur" waren.

Gerade wie das Skelett der menschlichen Gestalt mit Gewebe bekleidet ist in plastischem Sinn und uns menschliche Form gibt, so hat die Maschine nun ausdrucksvolle plastische Wirkungen möglich gemacht. Architektur ist jetzt, wenn überhaupt eine Kunst, so die eines plastischen folgerichtigen Gewebes, gewoben wie ein schönes Gewand für einen Raum voll von Räumen. Die Natur des Materials emanzipiert sich durch die übermenschlichen Energien der Maschine. Der Künstler ist befreit von den alten Balken- und Stützenformen. Der Pilaster und das Architrav sind jetzt sinnlos, eine aufgelegte Schalenarchitektur ist zur Betrügerei in jedem Sinn geworden.

Die Vorstellungskraft muß in einer neuen Welt arbeiten. Das Gedächtnis kann nur wenig helfen. Die Bücher, die helfen könnten, wären noch zu schreiben.

Ein modernes Gebäude soll vernünftigerweise ein plastisches Ganzes sein — ein vollkommenes dreidimensionales Ding, ein wahrhaftiges Kind der Einbildungskraft, ganz frei als solches, ohne Dankesschuld an alte „Ordnungen" und beglaubigte „Stile".

Wenigstens seit der Zeit von Gutenberg wurden die „Stile" und „Ordnungen" zum leeren Ritual. Architektur waren sie niemals. Diese Stile wurden nur an den Strand der Zeit gespült durch den Geist der Baukunst, während er vorbeizog. Architektur ist der lebendige Geist vom wahrhaften Bauen, heute und immer. Und jetzt ist der Boden des modernen Lebens von der Maschine gefurcht und wartet in seiner Aufnahmefähigkeit auf die Saat des gesunden Menschenverstandes, um die Formen einer natürlichen Baukunst zu treiben und sprießen zu lassen. Eine wahre Meisterschaft, welche des Menschen Lust und Ehre sein sollte! Aber wie alle natürlichen Dinge — zu gewöhnlich, um Interesse zu finden, zu harte Arbeit, um einladend zu sein — steht diese Meisterschaft noch immer bevor! Eine rohe Häßlichkeit von alberner Gierigkeit verdunkelt mit flüchtigen Erscheinungen die einfache Wahrheit.

Das Prinzip der Maschine ist nicht weniger als das Prinzip der Zivilisation selbst, wie wir sie kennen. Ob es uns nun gefällt oder nicht, wir haben ein Element ins menschliche Leben eingeführt, daß die Plackerei der Welt auf sich nimmt und den Ueberschuß an menschlicher Muße erweitert. Solange es beherrscht bleibt von menschlicher Gier, wird es eine Maschinerie der Versklavung bleiben; wenn der Künstler es meistert, wird es den Menschen in seinen Möglichkeiten emanzipieren, das Leben der Einbildungskraft neu zu erschaffen.

Die Maschine ist dazu gezwungen worden, alte Ideen zu verstümmeln und zu zerstören, anstatt neuen zu dienen, die ihrer Natur angepaßt sind. Nicht nur als Folge menschlicher Gier, sondern auch, weil die Künstler mehr zu Modezufällen oder gesellschaftlichen Unbedachtsamkeiten geworden sind, anstatt Meister zu sein — ist die amerikanische Zivilisation zu einer Maskerade in Kunstformen gezwungen, die schon vor einem Jahrhundert falsche waren.

Architektur in den Händen der Architekten ist eine Imitation des unbedeutenderen Aspekts der Tatsachen geworden — eine niedrige Form der Oberflächendekoration — oberflächlich angewandt.

Es ist jetzt Ingenieurarbeit, die aufbaut, was wahrhaftig gebaut wird. Bis der Geist moderner Ingenieurarbeit als intregaler Schönheitswert Ausdruck findet, hat die Baukunst kein Leben, kann überhaupt keines haben.

Die Werkzeuge, die moderne Arbeit hervorbringen — und unter Werkzeugen sollen hier auch industrielle Systeme und Elemente verstanden sein — werden gegenwärtig zu einer Arbeit verwendet, zu der sie völlig ungeeignet sind — zur Stilarbeit und solchen Leistungen, die sich aus einer Zeit herleiten, als man von Hand aus Steinblock auf Steinblock türmte, menschliche Finger mit viel Geschick dem Baustoff eine Ornamentation gaben und Bauwerke skulpierte Materialmassen waren.

So sehr wir die Schönheitswerte schätzen wollen, die jenem damaligen Gebrauch eigentümlich waren — wir müssen fortschreiten zu der weiteren Einheit, die sich in dem räumlichen Sinn des „Alles-in-einem-vereint" finden läßt. Wir müssen jetzt Wissenschaft haben, wo damals Instinkt weitgehend ausreichte. Das Zufällige und Pittoreske muß der bewußt geordneten Schönheit Platz machen, die sich von den menschlichen Fingern emanzipiert hat.

In dieser Welt einer neuen Vorstellungskraft werden alle die Formquellen die zu Tradition zusammenflossen, nur in jenem Geist nützlich sein, in dem sie erschlossen und zu einer originalen Formenwahrheit wurden. Wir werden jederzeit wertvolle Lehren aus ihnen ziehen, solange wir sie in diesem Licht studieren. Aber die „Renaissance" in der Architektur war immer falsch! Beimengungen von Idealen und fremden Rassen verwirrten notwendig die ursprüngliche Ableitung und entwerteten sie. Die Renaissance war in diesem Sinn ein Ausdruck, aber ein Ausdruck der Verwirrung und der Erkrankung.

Man kann schließlich in Amerika die logische Konsequenz der europäischen Renaissance sehen, in dieser degenerierten Bastardierung von sämtlichen Stilen aus aller Welt. Hier in den Vereinigten Staaten kann man die endgültige Vereinigungserniedrigung dieses idealen Ragouts erleben, das jetzt mit Hilfe der Maschine rasch für seine letzte Vernichtung durch eben diese Maschine ausreift. Dem akademischen Denken und der Erziehungspraktik in Amerika scheint es zu entgehen, daß die größte der modernen Möglichkeiten brach liegt aus Mangel an innerem Erlebnis, welches die Erhöhung des Künstlergeistes ist. Amerikanische Möglichkeiten werden vergeudet durch den Mangel jenes Sinns der dritten Dimension als eines wesentlichen Faktors, um die vitale Energie riesiger Quellen in vollendete Formen umzugestalten.

Wenn das Leben in Amerika überhaupt je eine geistige Bedeutsamkeit haben, wenn Amerika jemals wahrhaftig leben soll, so sind diese integralen Formen eine grundsätzliche Bedingung für dieses bevorstehende Leben. Und „Amerika" ist eine Geistesverfassung, nicht allein auf diesen Kontinent beschränkt, sondern gegenwärtig sich aufrichtend über die ganze zivilisierte Welt. Kraft seiner Jugend und seines guten Glückes ist aber Amerika selbst logischerweise der Führer in dieser Vorwärtsbewegung, wenn es nur nicht vom europäischen Spülicht überschwemmt wird oder in die „Werde rasch kultiviert"-Bemühung eines gedankenlosen, neuen, zu wohlhabenden Landes versinkt, Kultur als Fertigware kauft, sie wie eine Modekleidung trägt, von keinem Fehler im Zuschnitt sich belästigt fühlt, noch nach irgend einer inneren Bedeutsamkeit sucht.

Ein fragwürdiger Gelegenheitskauf in „Antike", diese Kultur! Vom Tagesgeist dem höchsten Bieter zugeschlagen für eine Hypothek auf die Zukunft, eine Hypothek, die sicherlich für verfallen erklärt werden wird.

Durch diese Emporkömmlingsmaskerade — mit ihrer eleganten Haltung und ihren aufgeputzten Empfindsamkeiten, behaftet mit jenem drolligen Parasiten von „Künstler", der alles skeptisch ansieht außer der Mode, seine Kunden bedient und dem die Wahrhaftigkeit den baren Lebensunterhalt nehmen würde, durch all dies muß sich das neue Ideal seinen Weg zur Macht in kleinen Schritten erarbeiten.

Unter hunderttausend Gelegenheiten, die der Mode und Schande hingeopfert werden, mögen wir auf den Einen hoffen, der aufrichtig nach der Realität tastet, den Einen, der in einer großen Sache das Risiko der Lächerlichkeit laufen will, der das nächste „Geschäft" in einfältiger Hingabe an das gegenwärtige unter seinen Händen daransetzt — oder für all das, was noch daraus folgen mag, — für den kostbaren Sinn der Hingabe an die Freiheit der Wahrhaftigkeit in schöpferischer Arbeit!

Aber bei aller Aufopferung, das, was die neue Ordnung kennzeichnet, wird sich vollkommen veranschaulicht noch in keinem Bauwerk finden lassen. Jeder von den klarer empfundenen Versuchen wird eine Andeutung davon bieten, mancher seltene mag in bestimmten greifbaren Merkmalen bestimmte kommende Qualitäten vorbedeuten.

Zuerst werden wir, wie schon gegenwärtig, einen Prozeß der Vereinfachung sehen, ein Verwerfen alter bedeutungsloser Formen. — Ein Ausmerzen des mühsamen Jahrmarktes von Details, die jetzt um „Effekt" wettkämpfen. Und schon haben wir oft eine saubere Linie, eine glatte Oberfläche, eine einfach bestimmte Masse — für den Beginn. Was für ein Kehrichthaufen von Stilen wird hinter dieser aufklingenden Bewegung liegen bleiben, wenn sie einmal tüchtig auf dem Weg ist! — Mit dieser beginnenden neuen Bewegung kommt ein Sinn für Materialien, die um ihrer Eigenschaften willen gebraucht sind, — Eigentümlichkeiten der Linie, Form und Farbe — erlöst in einer Behandlung, die zum Ziel hat, sie im Entwurf sprechen zu lassen, ihre Schönheit als rechtes Mittel zu verwenden, wahrhaftig in einem einstimmigen Ganzen! Säulen, Stürze, Pilaster, Architrave, Kapitäle und Gesimse, die gesamte Grammatik der alten Baukunst, geformt, als das Handwerk sie zu einem feinen Ding machte, Baustein auf Baustein legend — ist jetzt falsch, ist nutzlos. Der Geist ist aus der alten Baukunst fort, vorwärtsgeschritten, freigeworden zu einem neuen Leben in kühnerer Form!

Form in dem neuen räumlichen Sinn wird unendlich plastischer. Das moderne Eisen liefert die Skelette, die mit lebendigem Gewebe bekleidet werden. Eisenbeton stellt Krag-Konstruktionen und kontinuierliche Platten. Das sind nur ein paar von den neuen Bauelementen, die ungebunden neuen Architekturausdruck ermöglichen.

Die neue räumliche Ordnung bringt ein Gefühl größter Einheit in das Ganze, — weniger Einzel-Teile. Monolithe, wo einmal zusammengeflickte und geringfügige Anhäufungen waren. Sich aufschwingende Höhen, weitgreifende Breiten, ununterbrochen von kleinen Handwerkseinheiten, da das mühsame Aneinanderlegen in nur zwei Dimensionen Platz macht der Einheit des Dreidimensionalen, in der alles vollkommen ist, was hervorgebracht wird.



Geschäftshaus Larkin Building in Buffalo N. Y.

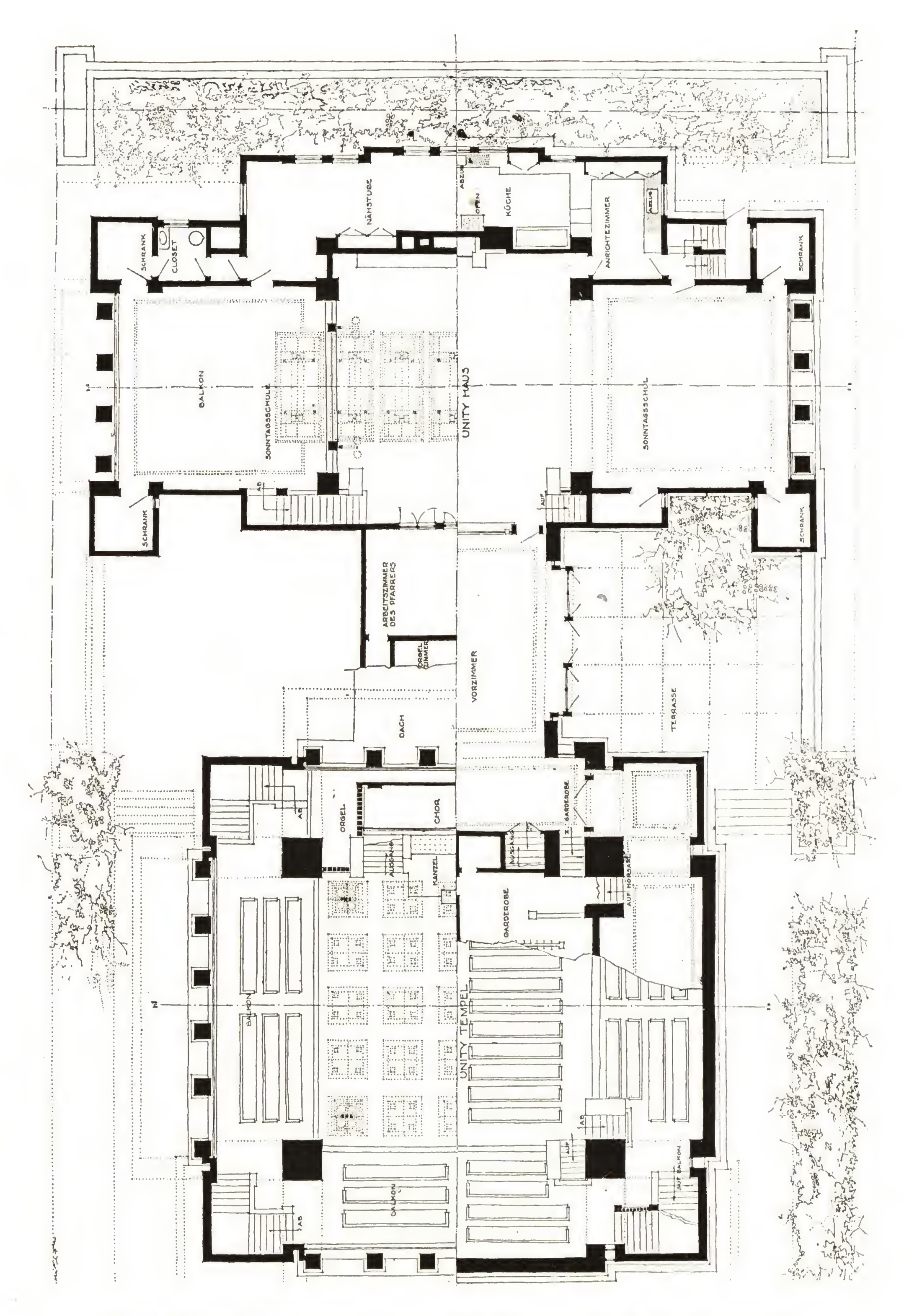




Larkin Building, Buffalo N. Y.



Larkin Building
Buffalo N. Y.



Grundriß vom Untergeschoß, Haupt- und Obergeschoß des „Unity Temple“
in Oak Park, Ill. Maßstab etwa 1 : 250



Unity Temple in Oak Park, Illinois



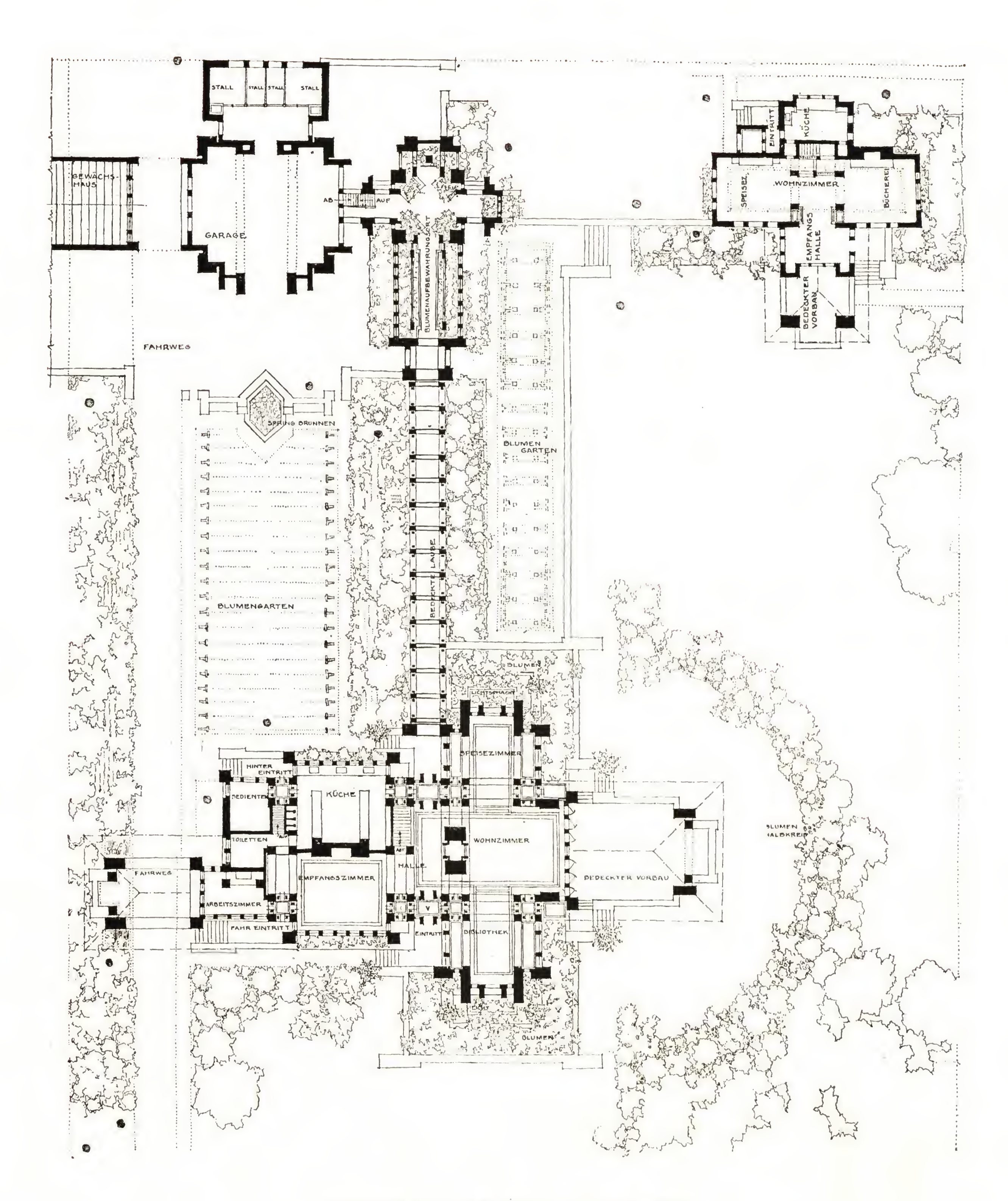
Haus Dana, Gesamtansicht



Galerie des Hauses Dana



Eingang zum Hause Dana



Grundriß der Landhausgruppe D. D. Martin
Maßstab etwa 1 : 500



Gesamtbild des Landhauses D. D. Martin



Nebengebäude des Landhauses D. D. Martin



Wohnzimmer mit Kamin im Landhause D. D. Martin in Buffalo N. Y.



Empfangsraum im Landhaus D. D. Martin



Haus Thomas in Oak Park



Eingang zum alten Eigenhause Wright's





Haus in Oak Park,
Chikago

ZU DEN ARBEITEN* DES ARCHITEKTEN FRANK LLOYD WRIGHT.

In einer Epoche scheinbar chaotischer Wirrnis von Baukunst sprechen zu wollen, mag unsinnig und vermessen, zum wenigsten nebensächlich erscheinen. Kunstbegriffen der Gegenwart gelten Malerei und Graphik, Schauspielkunst und Musik als Werte, die Leistung des Bildhauers, noch mehr die des Architekten wird nebenbei gewürdigt, mit meist geringem Verständnis und nicht ohne Herablassung. Ein Symptom von wesentlicher Bedeutung! Malerei, Graphik, Kunstgewerbe: das ist immer irgendwie die Tapete, immer in Grenzen der zwei Dimensionen der Fläche. Theater und Musik mit ihrem Kennzeichen des Gelegentlichen und auf Stundenfrist Begrenzten entsprechen jenen Dimensionen im Begriff der Zeit.

Beiden fehlt Wesentliches und letzthin Entscheidendes: die dritte Dimension der Tiefe, die erst Raum, Körper, Welt wirklich gestaltet, jenseits aller Grenzen der Illusion. Und es ist auch zeitlich gefühlt jene dritte Dimension, die aus Beiläufigem und Gelegentlichem, aus Unverbindlichem Verantwortliches, Dauerndes, ja in den Grenzen des menschlichen Empfindens Ewiges schafft.

Der unbewußte Wille unserer Gegenwart zum Zukünftigen, zum Geformten und Werterfüllten zugleich findet in den Anstrengungen der Baukünstler seinen stärksten und wirklich zielentsprechenden Ausdruck. Es ist somit keineswegs überflüssig, aus der Erscheinungen Flucht eine jener wirklich markanten Persönlichkeiten herauszugreifen und durch ihr Werk klar zu umreißen, die in der Gegenwart so überaus selten und vereinzelt zu finden sind. Und diese Neigung wird zur Pflicht gegenüber der Tatsache, daß die Leistung dieser Persönlichkeit in weit höherem Maße die künstlerische und kulturelle Ausdrucksform unserer Zeit zu bestimmen begonnen hat, als dies irgend einem jener Vertreter der zwei Dimensionen des Raumes und der Zeit auch nur annähernd möglich gewesen wäre.

Der Name des amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright ist außerhalb der kleinen Kreise der Baukünstler fast unbekannt. Dennoch ist sein Werk überall zu spüren, den eminent schöpferischen Gehalt der Leistung erneut bestätigend. Sprechen wir irgendwo und irgendwann von der Entwicklung der jüngeren Baukunst und ihren Vertretern, erinnern wir z. B. an die Standardleistung der niederländischen Baukunst nach dem Kriege, so reden wir eben irgendwie immer von Lloyd Wright, dessen Werk gerade von den holländischen und deutschen





Architekten mit besonderem und leidenschaftlichem Interesse aufgenommen wurde und noch immer in wachsendem Maße aufgenommen wird. Die Publikationen der Vorkriegszeit über das bis dahin bekannte Werk Wrights sind so vollständig konsumiert worden, daß einzelne Exemplare heute Liebhaberwert besitzen. Jede neue, wenn auch noch so kleine Veröffentlichung über Wright in Zeitschriften und Büchern findet das gleiche gespannte Erwarten und das zuversichtliche Gefühl einer Bereicherung vor, das dieser besonderen Leistung in Wahrheit entspricht.

Zwei Dinge dürfen hier nicht vergessen werden. Lloyd Wright ist in seinem eigenen Lande, in den Vereinigten Staaten, kaum eine Berühmtheit und ebensowenig ein Vorbild, obwohl auch dort sein indirekter Einfluß bedeutend genannt werden muß. Der Amerikaner neigt im Rahmen einer noch ungereiften Kultur vorzugsweise zur Anwendung historischer, vor allem klassizistischer Stile, die ihm den Mangel an eigener Formbildung ersetzen müssen, zugleich die in diesem Lande so überaus wichtige Geste der äußeren Repräsentation scheinbar zuverlässig garantierend. Wrights Gestaltungswille aber empfindet die Fassung der äußeren Form als sekundär gegenüber der Entwicklung der organischen Wesenheit eines Bauwerkes, seine innere Gesundheit und Lebendigkeit, mag es sich um Fabrikbauten, um Landhäuser, ja um ganze Landschaften handeln, d. h. der amerikanische Architekt Wright erscheint uns so unamerikanisch wie nur irgend möglich. Sicherlich kann er nicht als Exponent irgend einer „amerikanischen" Baukunst angesprochen werden.

Sodann ist in Europa das Werk Wrights fast nur seinem formalen Gestus nach aufgenommen und verarbeitet worden. Der innerlichen Absicht des Werkes dieses großen Künstlers ist noch niemand wahrhaft nachgegangen, aber seine überhängenden Dächer, seine Ausklinkung der Baumassen und ihre Verkröpfung miteinander, die auflösende Reihung der Obergeschosse und vieles andere mehr finden wir oft mit einer Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit kopiert, die einer besseren Sache würdig wäre. Diese zweidimensionale und fast nur Äußerliches sehende Zeit hat nur das optisch Sichtbare erfaßt, n i c h t a b e r b e g r i f f e n! Und es ist die betonte Absicht des vorliegenden Buches, keineswegs ein neues Vorlagematerial für mehr oder weniger befähigte Zeitgenossen zu schaffen und so den Lahmen, den Blinden und sonstwie Verstümmelten und Unzulänglichen unter ihnen neue Behelfe und neue Krücken hinzureichen. Nein, dieses Buch will zunächst einmal jene rein formalistische Auffassung vom Werke des Lloyd Wright zerstören, um an ihrer Stelle ein wirkliches und inneres Verständnis für dieses Werk und damit für die Zielsetzung jeder zukünftigen Baugestaltung anzubahnen.

Über die Persönlichkeit Wrights, über seinen Entwicklungsgang, seine Reisen, über die Etappen seiner Leistung, über sein Leben und gegenwärtige Arbeiten soll hier mit Absicht nur sehr wenig gesagt werden. Anekdotisches liegt außerhalb des Willens dieses Buches. Nur ganz kurz sei erwähnt, daß Wright 1869 geboren ist, daß er in Europa vor allem in Deutschland und Italien in jungen Jahren viel aufgenommen hat und daß zugleich und später eine wenigstens ebenso starke Neigung zur Kultur und Kunst Ostasiens hinzugekommen ist. Wright hat lange in China gelebt, in Japan hat er das riesige Imperial-Hotel in Tokio 1916 gebaut, zu seinen Schülern und Mitarbeitern zählen in gleicher Weise Europäer, Amerikaner und Asiaten. Nicht zufällig gilt ein japanischer Architekt als einer seiner Lieblingsschüler, aber deutsche ehemalige Mitarbeiter Wrights arbeiten im australischen Städtebau und ein Deutscher

ist sein Freund und erster technischer Assistent zugleich. Mehr ist kaum zu sagen und auch dieses Wenige erscheint fast schon als zuviel. Uns ist Persönlichkeit wesentlich nur, soweit sie im Werke sich ausprägt und wir wollen nicht in den Fehler verfallen, den Menschen Wright irgendwie zu erklären und zu beschreiben, ihn in seiner Vielfältigkeit und Vieldeutigkeit zu analysieren. Helle Lichter und starke Schatten modellieren eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Plastik, die eben auch im Plastischen nur ungewöhnlich sich offenbaren kann. Je nach Anschauung und Beleuchtung verändern sich diese Helligkeiten, gleiten diese Schatten und es wäre unsinnig und überflüssig zugleich, etwas fest umreißen zu wollen, das heute noch, wie das Werk erweist, in dauernder Wanderung und Wandlung sich befindet. Genug davon!

Was im Werke des Lloyd Wright am stärksten beeindruckt, das ist die innige Verbundenheit seiner Bauwerke mit Licht, Luft und Landschaft. Wright ist der einzige Architekt unserer Zeit, dem die Atmosphäre mehr ist wie Hintergrund einer Darstellung. Nein, er braucht sie, er rechnet mit ihr und immer wieder versucht er, sein Bauwerk mit der Atmosphäre so stark zu verknüpfen, daß beide unlösbar verbunden scheinen müssen. Sein ganzes System der überhängenden Flachdächer, ihrer Einbeziehung eines Luftraumes ins Bauwerk und ihrer Schattenballung im Gegensatz zu den geradezu lichttrinkenden aufgelösten Fensterreihungen der Obergeschosse u. a. m. dient unbewußt diesem Ziele. Fast überall wird mit den verschiedensten Mitteln versucht, zwischen Bauwerk und Außenwelt Uebergänge und Zwischenkörper zu schaffen, die die Beziehung beider reich und sympathisch gestalten, dem Ineinanderübergleiten jede Härte nehmend. Sowas kann man nicht mit Absicht machen, nicht mit Willensanstrengung formen! Jede Intellekt-Architektur, mit der wir gegenwärtig in Deutschland im reichsten Maße gesegnet sind, muß eben darum sekundär, um nicht zu sagen stümperhaft bleiben. Das Gequatsche vom Stilwillen, von der Zweckform, vom Geiste der absoluten Idee usw. mag endlich aufhören. Dummes Gerede macht die menschlich unzulängliche Leistung nicht stärker und vor allem nicht wärmer. Und schließlich bleibt diesen egozentrischen Koryphäen nur der eine, allerdings erhebliche Trost, daß man in ein Kunstwerk nicht mehr hineintun kann, wie man eben besitzt. Ultra posse nemo obligatur! —





Wann wird diese Baukunst der Fünfuhrtees, der Hornbrillen und der ganzen aufgeblasenen Albernheit einer angeblichen Kulturschicht ihr Ende erreichen? Diese Architektur der kalten Hand und des nüchternen Herzens hat mit wahrer Baukunst sicher nichts zu schaffen. Jeder herzhafte und ehrliche „Kitsch" ist da noch besser!

Kehren wir nach diesem mörderischen Ausfluge wieder zu Wright zurück. Ueber die Licht- und Luftverbundenheit seiner Bauwerke war einiges gesagt worden, diese Gefühlstendenz der Auflösung ins Universelle wird fast noch stärker betont durch die reiche und innige Beziehung der Bauten Wrights zur umgebenden Landschaft. Da ist zunächst und vor allem der Weg der Sonne über den Tag, der die Grundrißgestaltung seiner Landhäuser entscheidend beeinflußt. Es ist ganz besonders eingehenden Studiums wert, zu verfolgen, wie die einzelnen Räume und Raumkomplexe in Form, Dimension und Funktion mit dem Wege des Sonnenlichtes in Verbindung gesetzt sind, wie auf der anderen Seite in gleicher Weise der Schatten in Organismus und Formung einbezogen wird.

Die einzelnen Bauteile sind, fest in sich geschlossen, schließlich zu subjektiven Organismen ausgebildet, die zunächst ihrer eigenen Bestimmung folgen, ehe sie sich in die Hausgemeinschaft einfügen. Die übliche viereckige Kiste des deutschen Hausbaus mit angeklebtem Erker, Halbkreis oder Veranda ist ihm unbekannt. Er kennt nicht das freudige Gefühl der Mehrzahl unserer Architekten, wenn sie in jene vorgefaßte rechteckige Kiste nun geschickt und raffiniert, wie in eine Bauklotzschachtel auch alle erforderlichen Räume hineinpraktiziert haben. Dieses Architekten-Puzzle ist Wright genau so unsympathisch wie dem gesunden Empfinden der Mehrheit der Auftraggeber in Holland und Deutschland, ebenso wie in Frankreich und der Schweiz. So ziemlich jeder deutsche Architektur-Professor würde eine Hausanlage im Sinne Wrights heftigst bemängeln: Verzettelung der Baumassen, Verteuerung des Bauens, ungünstiger Zuschnitt der Dachfläche, mangelhafter Wärmeschutz und vor allem das völlige Fehlen der akademischen Geschlossenheit würde bitter beanstandet werden. Was bei unserer bewährten Baumethode an organischer Gesundheit des Hauses, an Daseinsfreude, Lebensheiterkeit und Weltverbundenheit der Bewohner, nicht zuletzt auch an wahrhaft praktischer Nutzbarkeit verloren geht, das kann man ja nicht mit Zahlen nachprüfen und bleibt darum außer Betracht. Für solche romantischen Dinge ist im leeren Herzen unserer sachlichen und fachlichen Architekten kein Raum. Im Wesentlichen sieht jedes Landhaus noch immer so aus wie eine Nachbildung früherer Adelswohnungen, die wieder Nachahmungen der Hofhaltungen waren. Man hat Salon, Damenzimmer, Eßzimmer, Herrenzimmer, Musikzimmer und ähnlichen albernen Bauaufwand mehr, neben dem die Erfordernisse des täglichen Lebens, die Bedürfnisse des wirklichen Menschen bitter verstümmelt werden. Wenn nur die Fünfuhrtee-Gäste sich wohl fühlen! Und wenn das Ganze nur einen recht kreditwürdigen Eindruck macht! Ein wirklich herzliches und warmes Leben und Zusammenleben im Hause läßt sich auf diesem Wege niemals erreichen. Aber diese Feststellung bedeutet alles andere, wie ein Lob der Architekten von gestern und vorgestern, die sich leider zum Teil noch sehr als die heutigen fühlen dürfen. Ihre Form gerade ist es ja, die mit modischen Gesten immer noch unentwegt fortgesetzt wird, und so bleibt auch die ganze Entwicklung der neueren Baukunst in Deutschland bis auf wenige Ausnahmen (Jeder Fachleser fühle sich hier bitte als Ausnahme. Der Verfasser) eine rein äußerliche und formalistische Angelegenheit! Leider!



Residence Samuel Freemann
Hollywood Cal.



Wieder habe ich einen Abstecher vom Werke Wrights in unsere Gegenwart gemacht, aber die äußerste Gegensätzlichkeit des baulichen Grundgefühls auf beiden Seiten zwingt geradezu zu dauernder Vergleichung! Dieses Buch will ja nicht bessern, es will ändern und zwar von Grund auf! Wer aber ändern will, muß zunächst irgendwie zerstörend wirken, diese unliebsame Tätigkeit bleibt weder den bedauernswerten Zeitgenossen noch ihm selbst erspart. Es gibt hier keine Evolution der Baukunst, weil eine Entwicklung vom Formalen her ins Wesentliche hinein einfach biologisch unmöglich ist. Hier gibts nur Eins: „Stirb und werde!" Im Intervall zwischen beiden Zuständen leben wir Heutigen! —

In diesem Sinne ist Wrights Werk wirklich ein Teil der beginnenden Zukunft. Es recht zu verstehen oder vielmehr zu durchfühlen, ist notwendig für jeden, der den Willen nach Form hat. Mag er nun Laie oder Fachmann sein. Sicherlich (und glücklicherweise) wird ja die Kultur von morgen nicht von den Fachleuten bestimmt, sondern die haben eben nur den Beruf, jene Kultur in ihren jeweiligen Formen gleichzeitig oder nachträglich auszudeuten. Seltener die Berufung!

Der Architekt Wright hat diese Berufung, weil er mehr ist als ein Fachmann! Er ist zunächst und in erster Linie Mensch und sogar ein sehr subjektiv betonter. Baukunst ist eine Aeußerung seines Lebensgefühls und mit diesem untrennbar verbunden. Die Analogie in der Gestaltung und im Verhältnis seiner Bauwerke zur Umwelt drängt sich auf. Die fürchterliche Zweiheit von Privatleben und Beruf gibt es für ihn nicht, nicht einmal andeutungsweise. Er hat mit heißem Herzen die echten Werte der großen Kulturen der Welt, mögen sie nun asiatisch oder europäisch sein, in sich aufgenommen, in sich verarbeitet und umgeformt und das Ergebnis dieser Umformung als bauliches Kunstwerk aus sich herausgestellt. Er ist der problematische Mensch und als solcher auch betont stärkerer Wandlung und Entwicklung unterworfen. So ist sein Werk bis heute niemals Auswertung eines einmal erreichten Zieles, Ausdeutung einer fest umrissenen Einstellung und zur Umwelt. Es zeigt sich im Gegenteil als Folge von Gliedern einer Kette, die gleichartig, dennoch abgewandelt,





noch unbegrenzt in Zukünftiges sich verlieren. Und wie in den letzten Entwürfen dieses Buches die Leistung Wrights immer mehr vom Einzelobjekt zu einer großen landschaftlich gebundenen Komposition von Bauwerken sich entwickelt, so ist der Weg vom Subjektiven ins Kosmische allgemein angedeutet, den der Mensch Wright bis heute zurückgelegt hat und dessen weitere Merksteine uns Heutigen noch nicht klar erkennbar sind.

Diese große Naturliebe und Allverbundenheit, die ich vornehmlich dem starken Einfluß ostasiatischer, d. h. chinesischer Kultur zuschreiben möchte, ist nach außen hin deutlich erkennbar, schon in den frühsten Blättern jener Publikationen, die um 1910 herum, also vor 16 Jahren, bereits in Deutschland erschienen waren. Hier gibt es kein einziges Blatt, in dem Ansichten, Perspektiven, Grundrisse und Lagepläne nicht in eine oft geradezu üppige Vegetation eingebettet wären, in die allenthalben die Baugestaltung überzugleiten schien. Und ebenso in den letzten Bildern aus jüngster Zeit, in den Entwürfen der letzten Epoche, in den Photos der ausgeführten Bauwerke in ihrer Verbindung mit Garten, Park und Landschaft, ja in der photographischen Darstellung der rein technischen Betonbaumethoden ist das pflanzliche Leben, sind die Bäume und Blumen völlig unentbehrlich.

Und nicht eben wie so häufig bei uns als versöhnende und beschönigende Kulisse, sondern wie Luft und Sonne, wie Schatten und Wind als unbedingt notwendige und unerläßliche gleichwertige Bestandteile eines Werkes, das sich auf die architektonische Behandlung der Baukörper nicht beschränkt, sondern allenthalben leidenschaftlichen Herzens darüber hinausgreift. So stark ist diese innere Verbundenheit, dieses Ineinanderübergleiten von Kosmos und Gestaltung, daß die Bauwerke selbst sich schließlich vom festen Grund abzulösen scheinen, daß sie wie die Pflanzen von einem festen Punkte aus beweglich werden und ein eigenes selbständiges Leben nach den Erfordernissen des Tages und der Stunde zu beginnen scheinen. Ein überaus fesselndes Beispiel hierfür bietet das Tahoe-Projekt, in dem aus Bauwerken mit richtigen Wright'schen Grundrissen Schiffskörper, schwimmende Häuser geworden sind, die die Bindung an den festen Boden aufgegeben haben, um noch freier den natürlichen Dingen sich hingeben zu können. Und eben bei diesem Tahoe-Projekt wird die architektonische Leistung auf die höhere Ebene des dichterischen Tuns heraufgerissen. Hier ist eine Einheit von Landschaft und Wasser, von festem und beweglichem Bauwerk, von Luft, Erde, Sonne, Pflanzen, Menschen und Blumen angestrebt, die man als lyrisch bezeichnen könnte, wäre nicht jeder einzelne Teil des ganzen Projekts so überaus sachlich durchdacht und garnicht phantastisch.

Wenn dennoch diese Entwürfe und die grandiosen Landschaftsgestaltungen des Dohenny-Projektes die Grenzen des Märchenhaften, des fast unwirklich Schönen erreichen, so ist diese Tatsache sicherlich der stärkste Beleg für das Genie des Verfassers. Utopien haben können unzählige Menschen und viele Künstler, seien sie nun Graphiker, Maler, Musiker und dergleichen, aber Utopien verwirklichen kann von allen schaffenden Künstlern nur der Architekt. Nur in seinem Werke ist jene unlösbare Verschmelzung von höchster Realität und höchster Idealität zugleich möglich, die im Grunde das Ziel und die Sehnsucht eines jeden menschlichen Herzens darstellt.

Auch Wrights Werk ist begrenzt. Er schafft im Wesentlichen nur für seine Klasse, für die Kaste, der er selbst angehört. Ihre Lebensbedürfnisse nimmt er in sich auf, durchformt

sie problematisch, formt sie als Ingenieur und Künstler zugleich. In diesen Grenzen hat sich von Anfang an sein Weg gehalten und auch die angedeuteten Ausweitungen der letzten Zeit verlassen grundsätzlich dennoch nicht die Richtung dieser selbstgewählten Einstellung. Wright ist kaum ein wesentlich sozialer Mensch, wie ja fast niemals die unerläßliche Ichbetontheit des Künstlers mit dem Brudergefühl zum Mitmenschen zusammengeht. In der Baukunst kenne ich bis heute kein Beispiel. Aber in anderer Richtung geht Wright immer wieder leidenschaftlich über die Grenzen des Subjektiven hinaus, wenn auch nicht zum Mitmenschen. Zu allem Vegetativen, allem Lebendigwachsenden, sich stets anders Formenden zieht ihn sein Umfassungsbedürfnis und in dieser Richtung wird seine Persönlichkeit und sein Werk wahrhaft universal! Immer schlichter wird seine Form noch auf dem Wege zwischen Entwurf und Ausführung, immer mehr Bedeutung wird dem leeren Raum, den Pflanzen, dem Wasser, eben den Ausdeutungen des Alls eingeräumt. Die Entwicklung einer eigenen Formensprache, die ihn in den ersten Perioden seines Schaffens naturgemäß stark in Anspruch nehmen mußte, da sie zur Ausdeutung seines Wesentlichen, des Grundrisses als unentbehrlich sich erwies, diese Formentwicklung in ihrem strengen Willen tritt immer mehr in den Hintergrund. Was heute als Form erscheint, ist mehr ein schönes und überlegenes Spiel mit den Möglichkeiten der Baugestaltung, denn eine problemhafte Bemühung. Diese hat ihr Ziel und damit die Sicherheit ihrer Formsprache erreicht. Aber nicht dieses scheinbar phantastische Spiel ist das Wesentliche in Wrights letztem Werke. Viele haben seine früheren innerlich leidenschaftlich bemühten Arbeiten höher geschätzt und mehr geliebt. Aber ist nicht dieser Trieb zu immer größerer Ausweitung der Gestaltung, dieser Weg ins Märchenhafte, diese Modellierung einer glücklichen Landschaft ein noch höheres Ziel? Mögen immerhin Einzelwerke früherer Epoche als hochwertiger gelten. Der Weg Wrights über seine bisherigen Grenzen hinaus zeigt den noch immer lebendigen, leidenschaftlichen Willen zu immer weiteren und immer höheren und immer größeren Zielen, Zielen dieses geniehaften Vorläufers einer kommenden Zeit, einer langsam sich dennoch gestaltenden Zukunft!

H. DE FRIES



Kleines Haus am Hügel in Los Angeles





Großes Haus
am Hügel in
Los Angeles



Zu Seite 36



Farmhaus

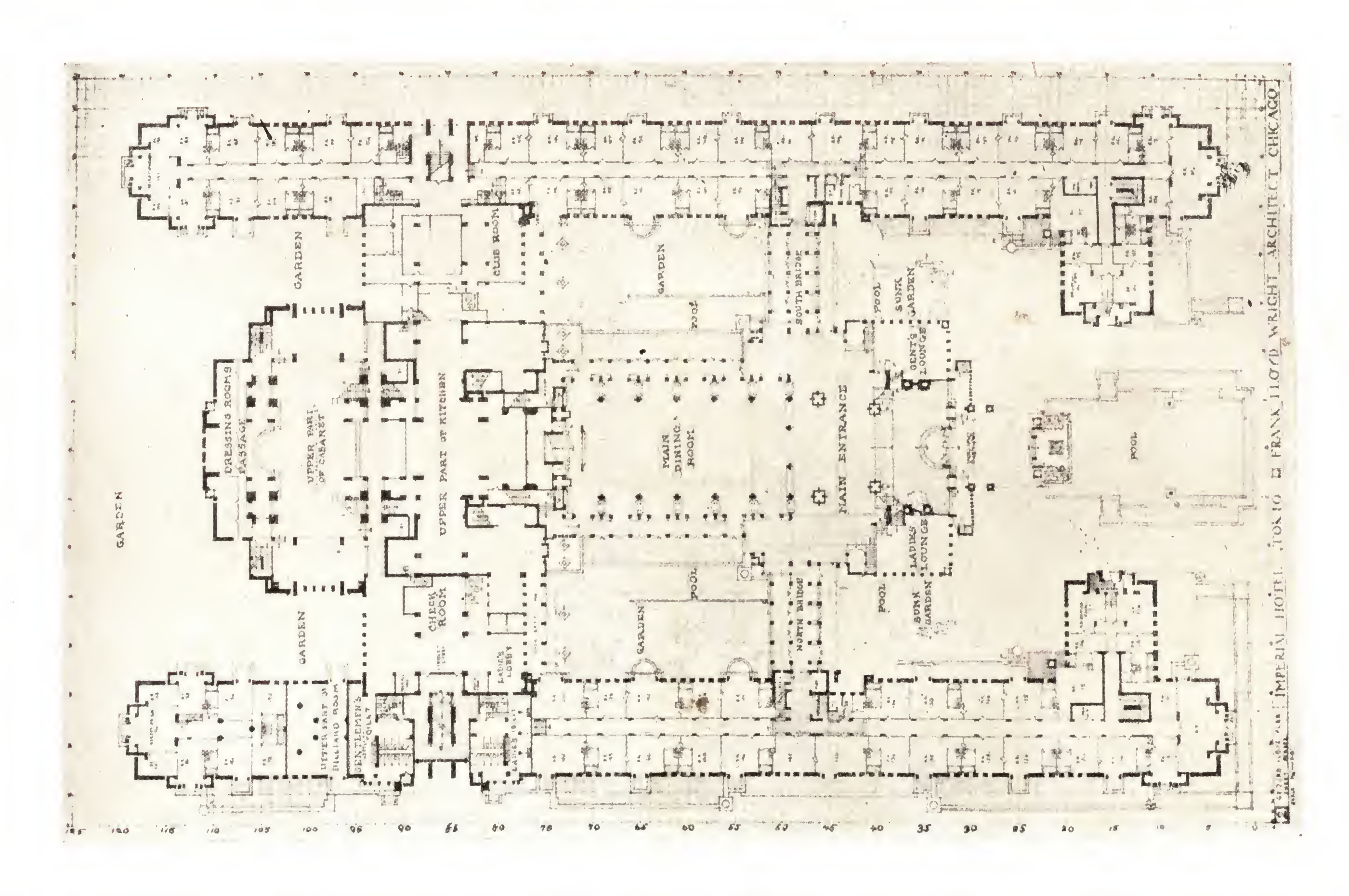


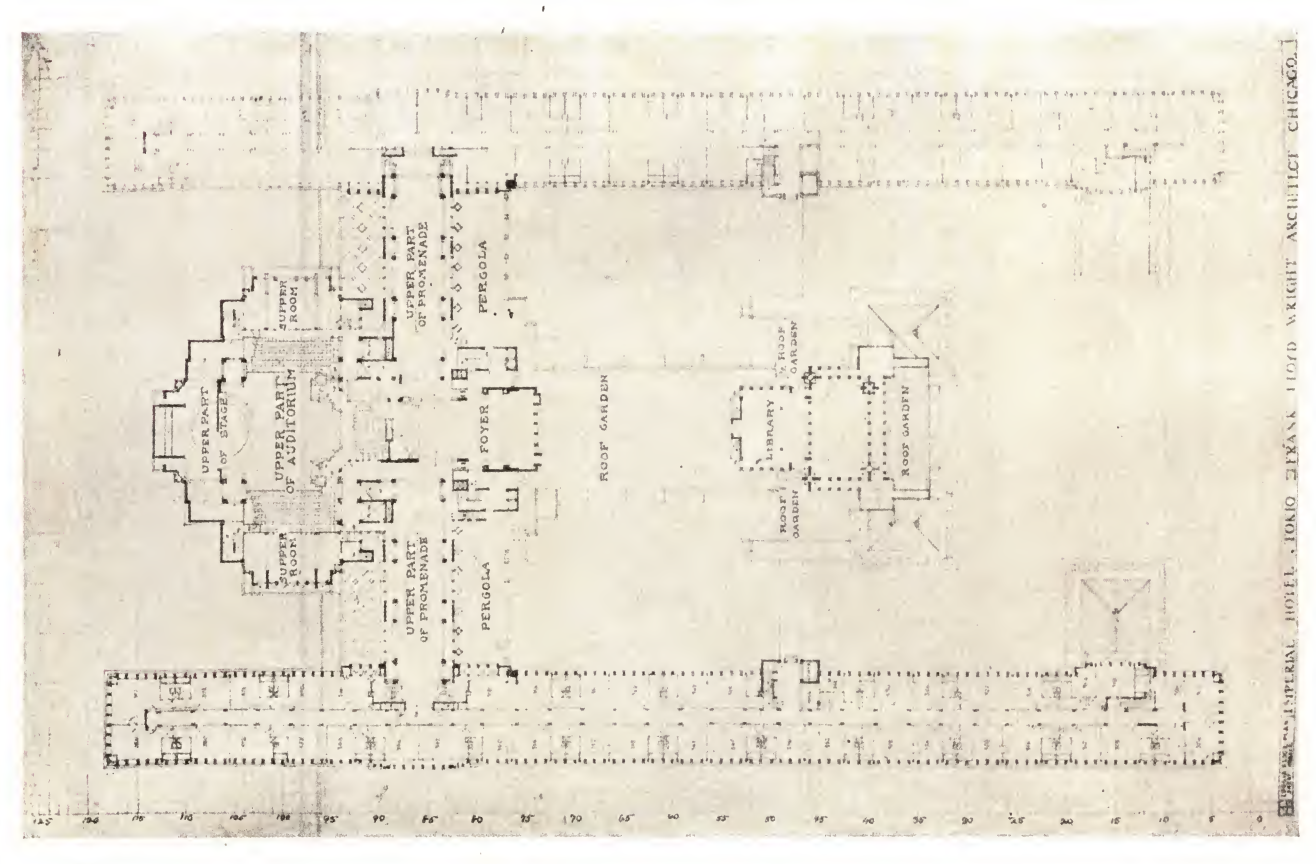


Landhaus Wright
bei Spring Green



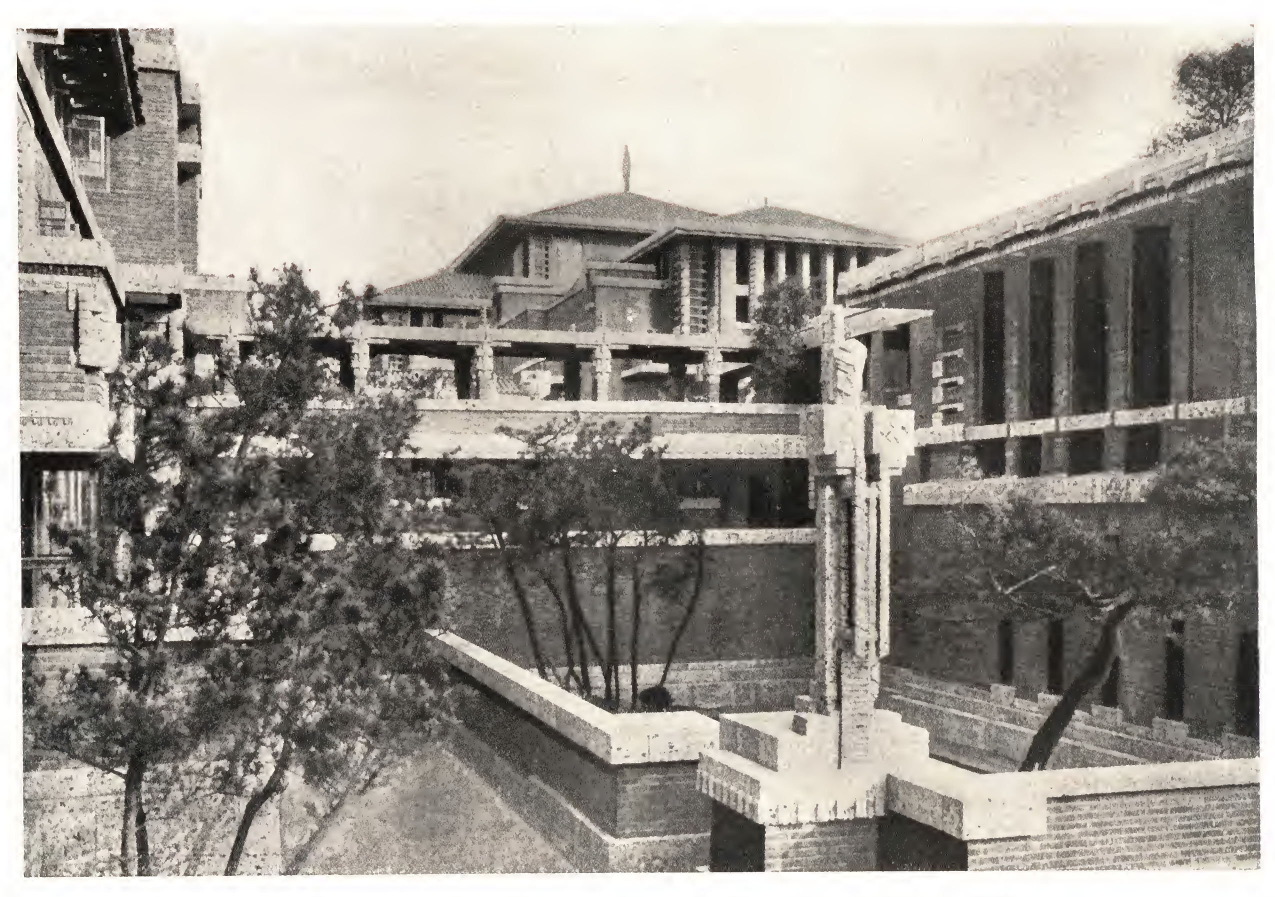
Detail of Pergola, Imperial Hotel, Tokio, zeigt das Verhältnis von Backstein und Lava. (Vergl. auch Seite 5 des Buches)


IMPERIAL HOTEL TOKIO FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT CHICAGO
GARDEN
DRESSING ROOMS
PASSAGE
UPPER PART OF CABARET
UPPER PART OF KITCHEN
CLUB ROOM
CHECK ROOM
MAIN DINING ROOM
MAIN ENTRANCE
SOUTH BRIDGE
NORTH BRIDGE
POOL
SUNK GARDEN
GENT'S LOUNGE
LADIES LOUNGE
UPPER PART OF BILLIARD ROOM


IMPERIAL HOTEL TOKIO FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT CHICAGO
UPPER PART OF STAGE
UPPER PART OF AUDITORIUM
SUPPER ROOM
UPPER PART OF PROMENADE
PERGOLA
FOYER
ROOF GARDEN
LIBRARY



Imperial Hotel, Tokio
Eingang zu den Gesellschaftsräumen



Sunken Garden, North Bridge und Sozial Group, Imperial Hotel, Tokio

AN DIE EUROPÄISCHEN KOLLEGEN

Was mir selbst das Wertvollste an meiner Arbeit ist, entging meinen Kritikern in der alten Welt: so kam es mir gelegentlich vor.

Diese meine Bauten sind in Blüte ausgeschlagen mit solcher Mannigfaltigkeit und manches Mal mit solcher Vollendung, daß sie die darunter lagernde geradlinige Basis der modernen mechanistischen Produktion verbergen: so scheint es wenigstens. Diese Basis ist stets vorhanden — aber wie bei allem organischen Wachstum: das natürliche Blühen mag manchmal Stiel und Stengel verdecken.

Es ist leicht, die geradlinige Basis streng für sich stehen zu lassen und manchmal ist es auch recht, so zu tun. Aber die Maschine verlangt nach der lebendigen Einbildungskraft, damit sie das überspinnt und belebt und bedeutsam macht, was die geradlinige Formenbasis ist: diese bleibt dabei eine Grundbedingung moderner Maschinenarbeit.

Es ist nicht wahr, daß eine mechanistische Aera die Aufgaben der Einbildungskraft mehr verleugnen sollte, wo es sich um Musterung handelt, als im Entwurfsschema oder in der Grundidee. Denn das Ornament ist die Poesie der Form und kann einer rohen Darstellung Beredsamkeit und gefühlmäßige Betonung geben, wo anders Beziehungen zum lebendigen und mitfühlenden Menschenwesen fehlen möchten.

Auf diese Qualitäten von Leben und Gefühlseinklang haben menschliche Wesen noch immer ihr unverlierbares Anrecht, auch da wo sie sich dem unentbehrlichen Werkzeug anvertrauen, das wir die Maschine der mechanistischen Aera nennen. Tatsächlich haben die modernen Materialien, wie sie heute zumeist benutzt werden, Beton, Terrakotta, Eisen kein anderes Leben an sich als die Textur und somit das Leben, das ihnen die menschliche Einbildungskraft aufdrückt und verleiht.

Je weiter die Maschine vorrückt, desto mehr sind die Bauwerke in ihrem Leben abhängig von der menschlichen Einbildungskraft und sie haben einen legitimen Anspruch darauf.

Es ist für ein Bauwerk nicht vonnöten, daß es zu kraß damit prahlt, ein Produkt der mechanistischen Aera zu sein. Es muß das sein, — aber ein Künstler nimmt diese Bedingungen in seine Hände und macht aus den harten Tatsachen der Struktur nicht geringere Tatsachen, aber wahrhaftigere dem Leben gegenüber; er bringt das Ganze zum Blühen auf Stiel und Stengel, so natürlich, wie Blumen tun, — und so selbstverständlich!

Die Maschine bedeutet nicht den Tod der Blüte und ihres Prinzips; und so den Tod der Frucht. Nein, sie bedeutet mehr Blüten als jemals und so: mehr Frucht, solange Einbildungskraft Menschen differenziert und ihre Göttlichkeit ist. Und darin findet sich eine neue Schönheit, zusammenfließend mit neuer Nutzbarkeit und von ihr kommend in natürlicher Weise. Die schöne Gerade und die freie Rebe darum gerankt!

Die Schönheit eines Akkordes, stark durch höchst gesetzmäßige Massen und Formen, zusammen mit Hügeln, Bäumen und Blüten und Wolken. Die Tugend der Wiederholung, die in jedem Rhythmus pulst. Das Gefühl eines Pulses, der in jedem menschlichen Erlebnis schlägt. Sie alle liegen als schwangere Möglichkeiten in diesen neuartigen Beziehungen — im Gebrauch dieses neuen Werkzeuges.

Es ist ebenso leicht, die Effekte des innerlichen Ideals moderner Maschinenform zu imitieren, wie man die plastischen Maße der Antike imitieren konnte — manchmal kann das geschehen, indem man einfach das Element des Ornamentes aus dem Spiel läßt. Am leichtesten ist es, so zu handeln, wenn man ein echtes Gefühl für eine gewisse saubere Einfachheit und jene Selbstverleugnung besitzt, die die Maschine da diktiert, wo Einbildungskraft nicht hingelangt mit ihrer gefühlsmäßigen Harmonie für menschliches Bedürfnis und menschlichen Maßstab. Aber die Affektation der Einfachheit mag nur eine Form von Künstleranmaßung alter Sorte sein! Eine neue Sorte von Großtuerei sicherlich manches Mal! Sie mag nicht eines Effekts entbehren und doch nicht mehr Anspruch darauf haben, für Architektur angesehen zu werden, als eine Kopie nach der Antike.

Jene Affektation der Einfachheit mag tatsächlich bei der Ausführung mehr Mühe und Fälschungen kosten, als die klassischen Ordnungen, wenn man sie imitieren wollte, weil der Architekt noch immer von draußen beginnt und versucht, nach einwärts zu arbeiten.

In den Arbeiten meiner früheren Tage war die Wirkung der geraden Linie zusammen mit den frei gehaltenen Oberflächen einfach maschinengearbeiteter Materialien ein Zugeständnis an die mechanistische Methode — oder an die Maschine als Werkzeug. Um das Möbel komfortabel zu machen, hatte ich das menschliche Element dazu zu fügen. Es war die für sich abgetrennte Einheit der Polsterung, — getragen von dem architektonischen Element. Und gleicherweise bei den Bauwerken: Das geradlinige Element — ein stilistisches an sich, — muß auf mannigfaltigen Wegen benutzt werden, damit die Einbildungskraft es formal menschlichem Bedürfnis und Gefühl zueignet. Das, wie ich es auffasse, ist die Kunst des Bauens, unterschieden von dem wissenschaftlichen Aspekt einer ingenieurmäßigen Leistung. Aber das sind nicht zwei getrennte Materien. Sie hängen zusammen in der Hervorbringung des Ganzen.

Es ist diese homogene Eigenschaft bei den Bauten, dieser Wille der Natur zum Natürlichen und aus dem Natürlichen heraus, was den geheimnisvollen Anspruch aufstellt, daß ihre Eigenart von Dauer sein soll. Kein Trick ist da, kein Schlenkerkniff aus dem Handgelenk, kein persönlicher Stilwitz, den diese Bauten überhaupt brauchen könnten. — Wenn sie das auch haben: gut und schön; doch das ist nichts, was des Studiums wert ist.

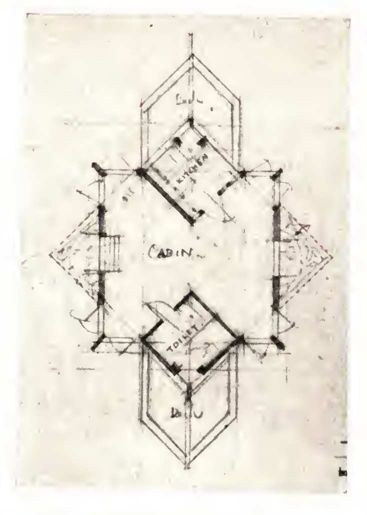
Aber hier ist Arbeit, die organische Vollständigkeit besitzt; es ist grundsätzlich belanglos, wie äußere Erscheinungen sich verschwören mögen, um sie vor Ihnen zu verbergen. Noch, so hoffe ich, werden Sie gestatten, daß äußere Mienen Sie dazu verlocken, die wesentliche Unberührtheit der maschinengefertigten geradlinigen Basis zu vergessen, auf der das Ganze ruht, und um die allein es sich handelt — bei irgend einem Urteilsspruch, den ich gelten ließe.

Taliesin, 3. Januar 1925. FRANK LLOYD WRIGHT



Tahoe Cabin
Lodge Type



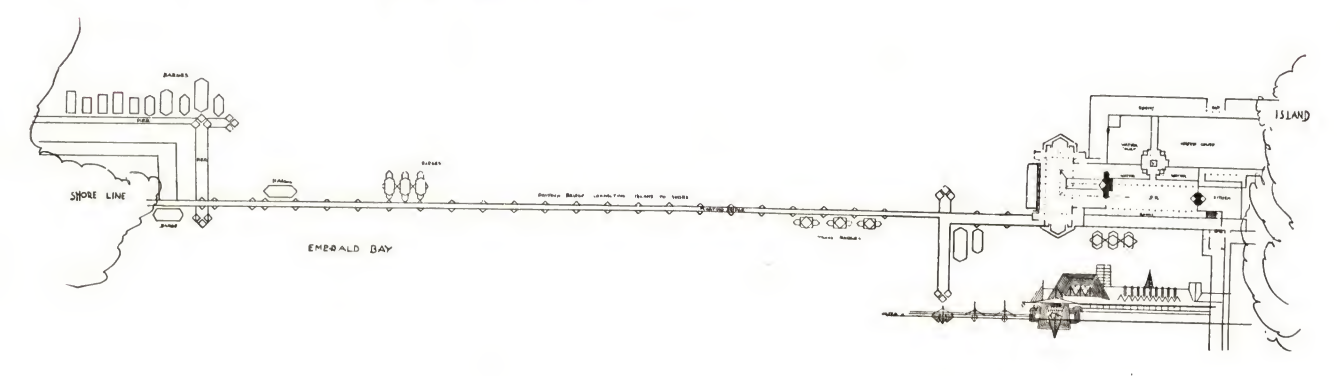


Grundriß Tave Cabin Barge
The fallen Leaf

ERLÄUTERUNGEN ZUM TAHOE-PROJEKT

Der See Tahoe ist im Gebirge 2000 m hoch gelegen. Die nächste Großstadt ist Sacramento (ca. 60000 Einwohner). Von dort aus bewältigt man die Autofahrt zu dem geplanten Hotel in 6—8 Stunden, je nach den Wegverhältnissen. Natürlich müssen die Hotelpreise in solcher Lage hohe sein und nur wohlhabende Leute können ihre Flitterwochen in so einem Hausboote verbringen. Die Abbildungen zeigen das Hotel, errichtet im Wasser, gelegen am Inselrand und verbunden mit dem Festland durch eine leichte Pontonbrücke, deren Einheiten auf schwimmenden Blechhohlkörpern ruhen. Die Hausboote sind an der Brücke und den Landungsstegen gruppiert. Sie können für beliebige Zeiten gemietet und an den gewünschten Punkten der Seebuchten vertaut und verankert werden. Elektrische Anschlüsse sind in passenden Abständen vorgesehen, so daß die Hausboote Strom zum Kochen, fürs Telephon usw. beziehen können. Jedes der Hausboote ist mit einem Radio-Apparat ausgerüstet.

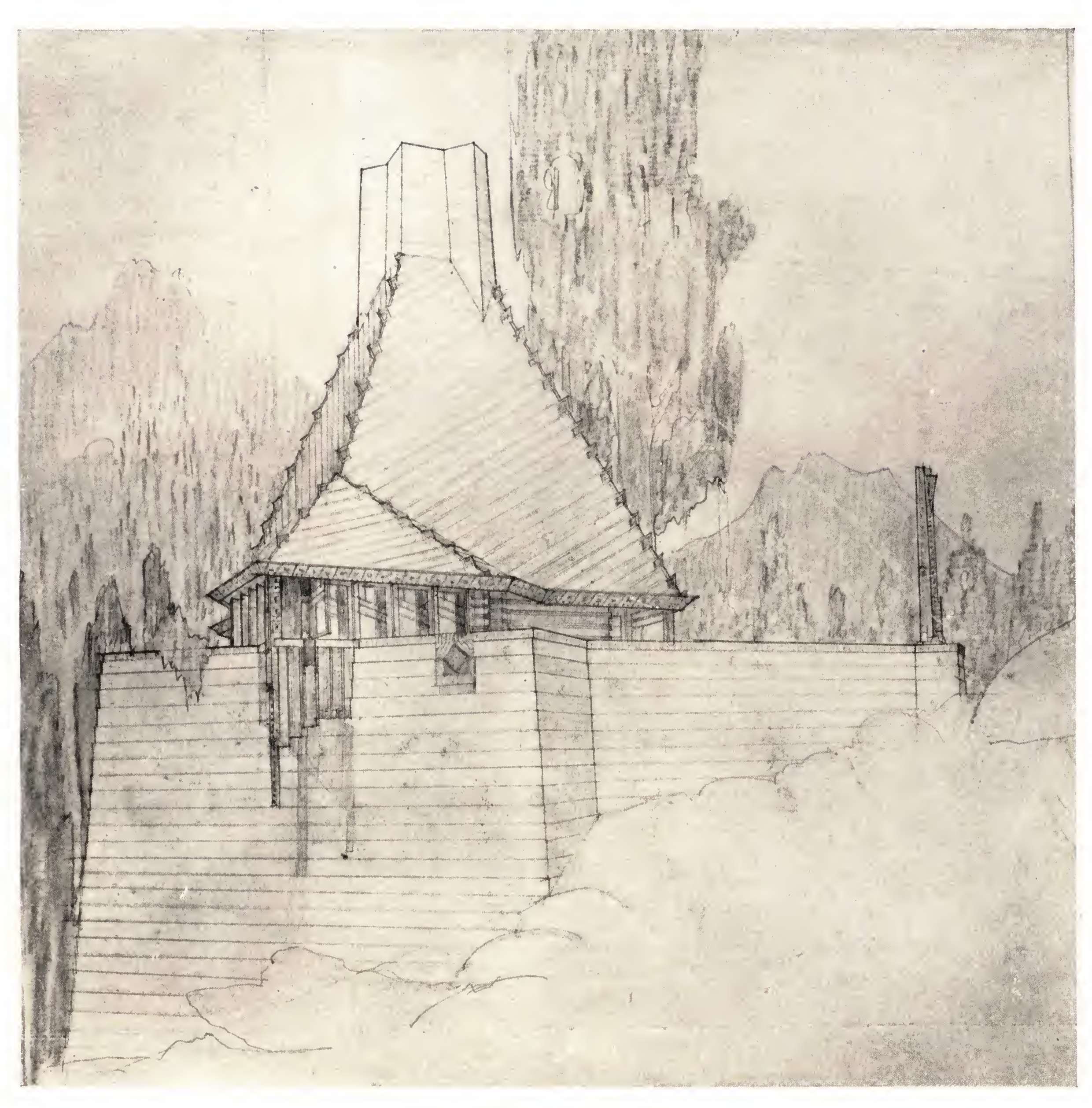
Auch das Heim für den Nakomaclub gilt, daß es für Wohlhabende bestimmt ist. Das Gebäude gibt den Mittelpunkt für ein weitläufiges Golfgelände im Südwesten von Madison, der Hauptstadt von Wisconsin, ab. Die Entfernung zum Stadtzentrum ist ca. 3—4 km. Das Projekt gehört im Stile ganz zur Tahoe-Anlage.



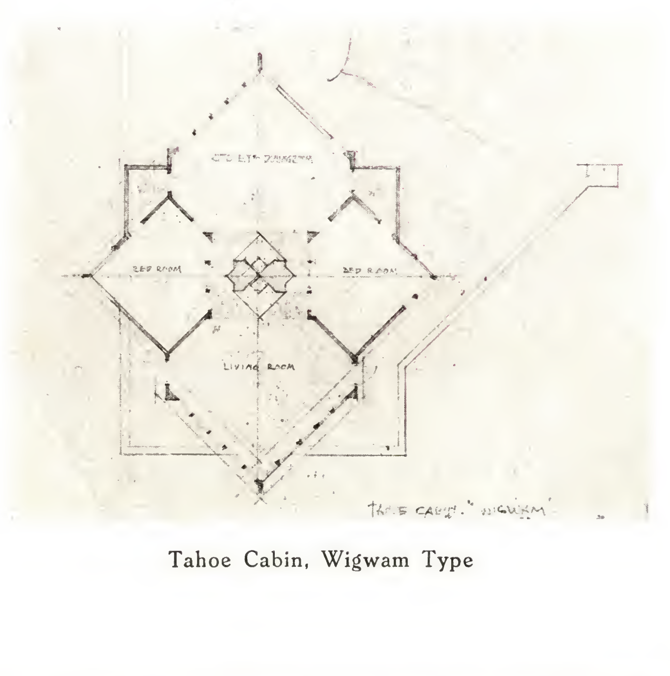




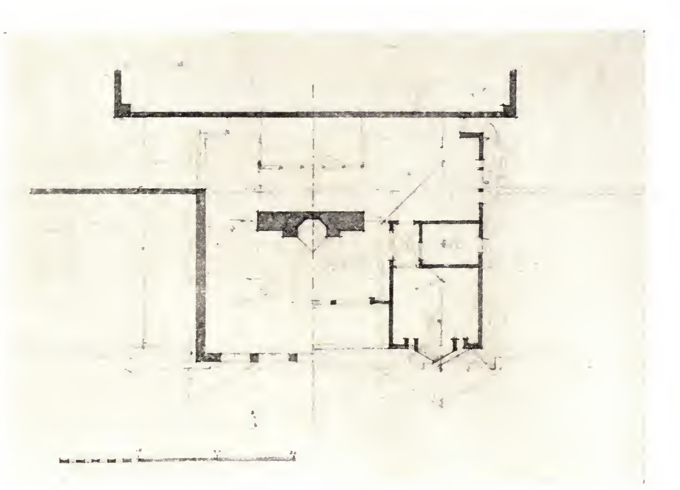
Landschaftsbilder zum
Tahoe-Projekt



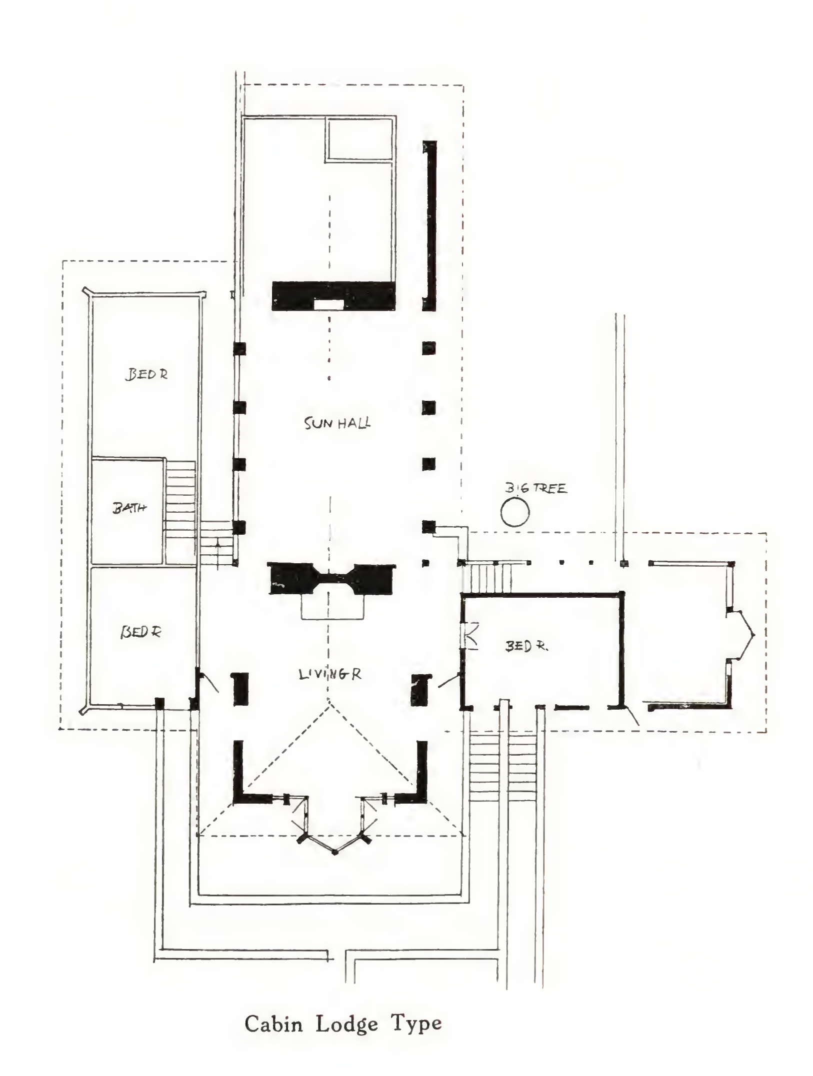
Tahoe Cabin, Wigwam Type



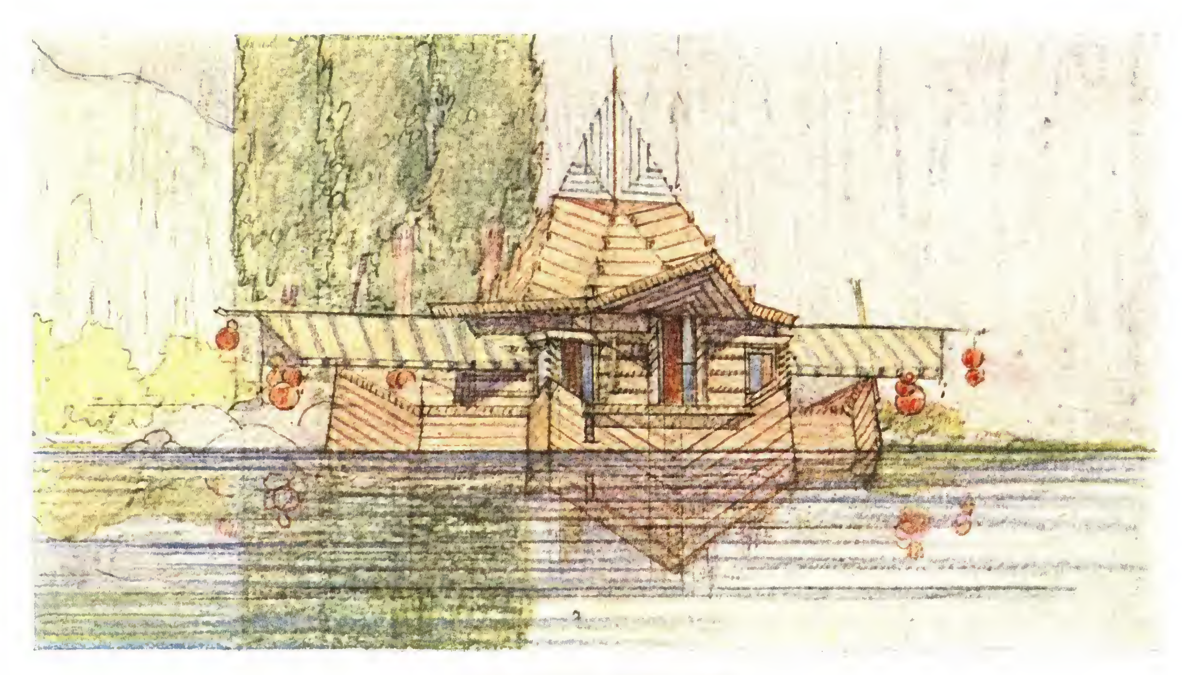
Tahoe Cabin, Wigwam Type



Tahoe Cabin, Shore Type



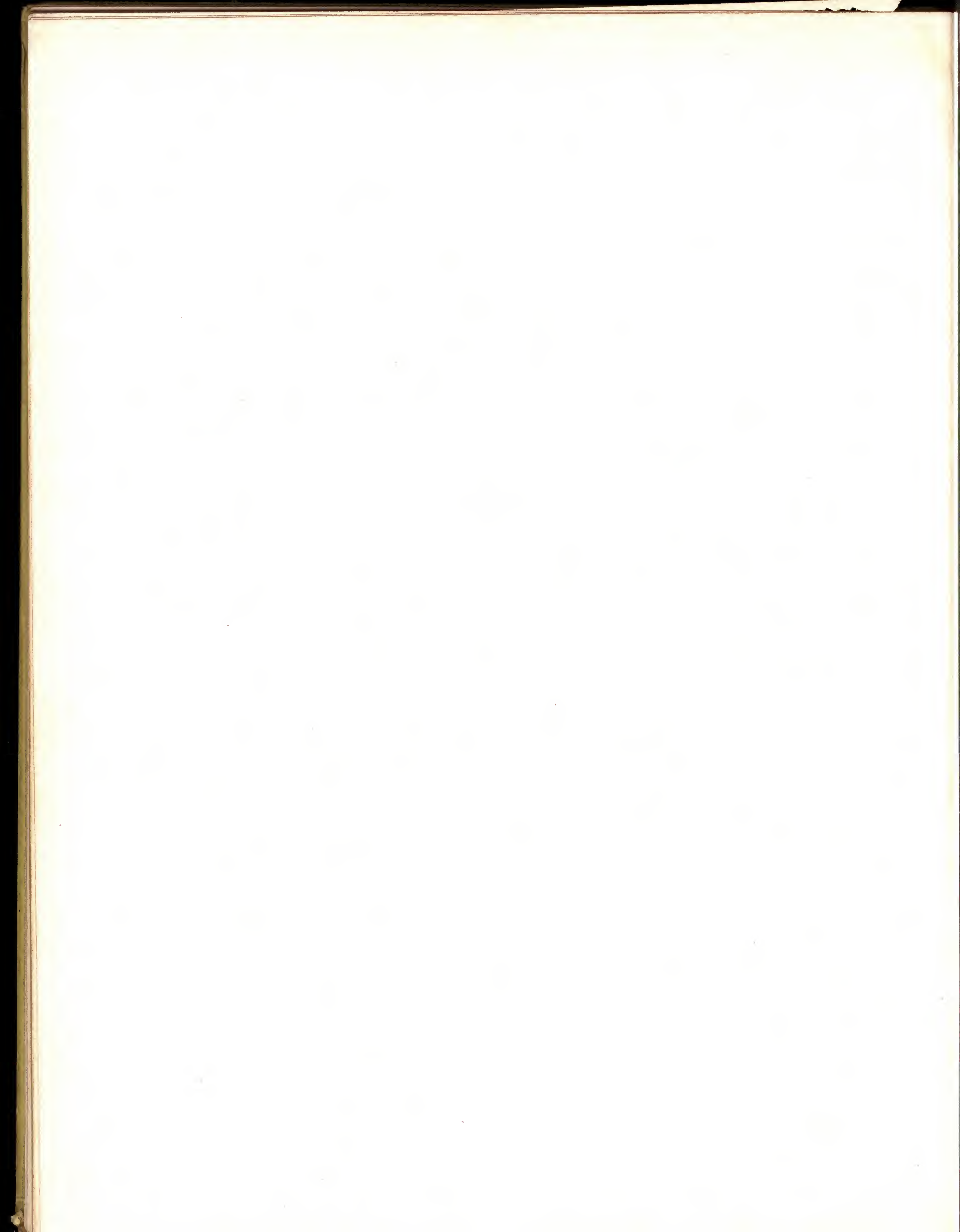
Cabin Lodge Type

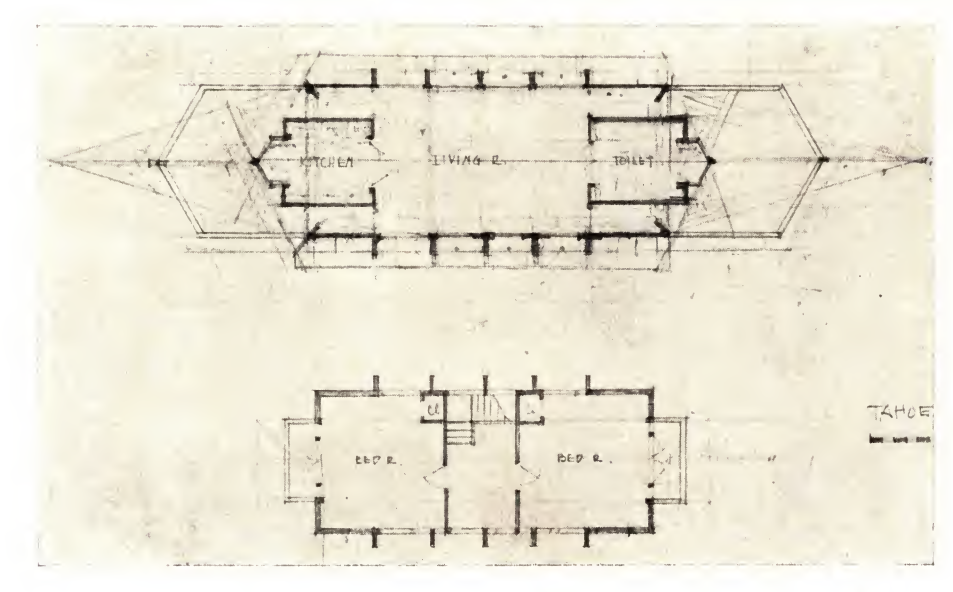


Tahoe Cabin Fallen Leaf

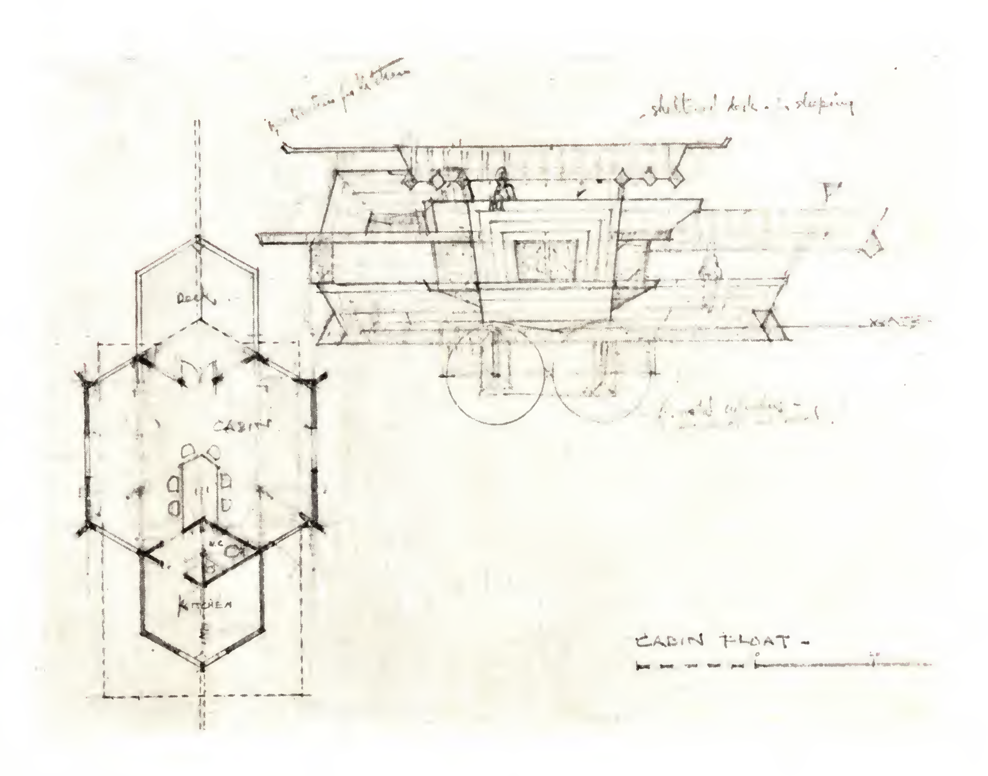


Tahoe Cabin Barge
For Two

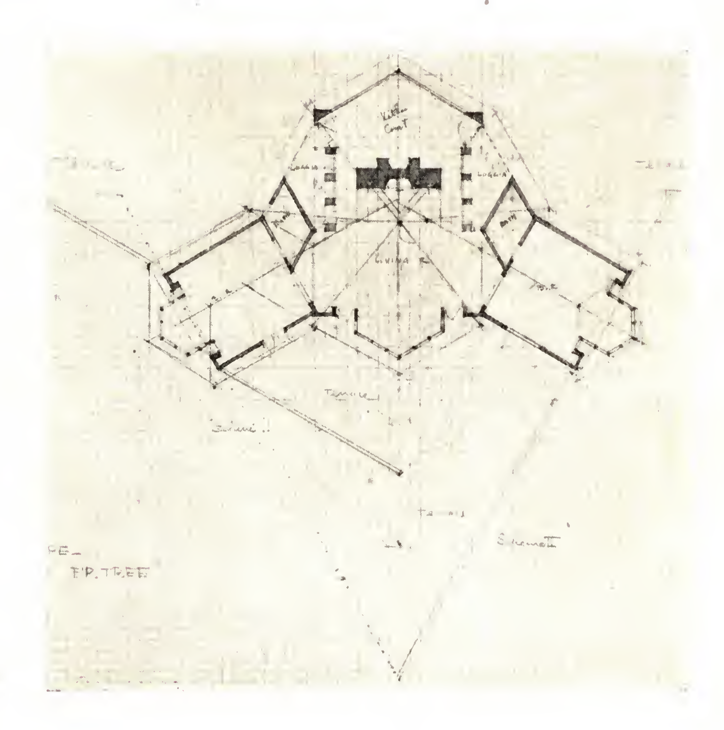




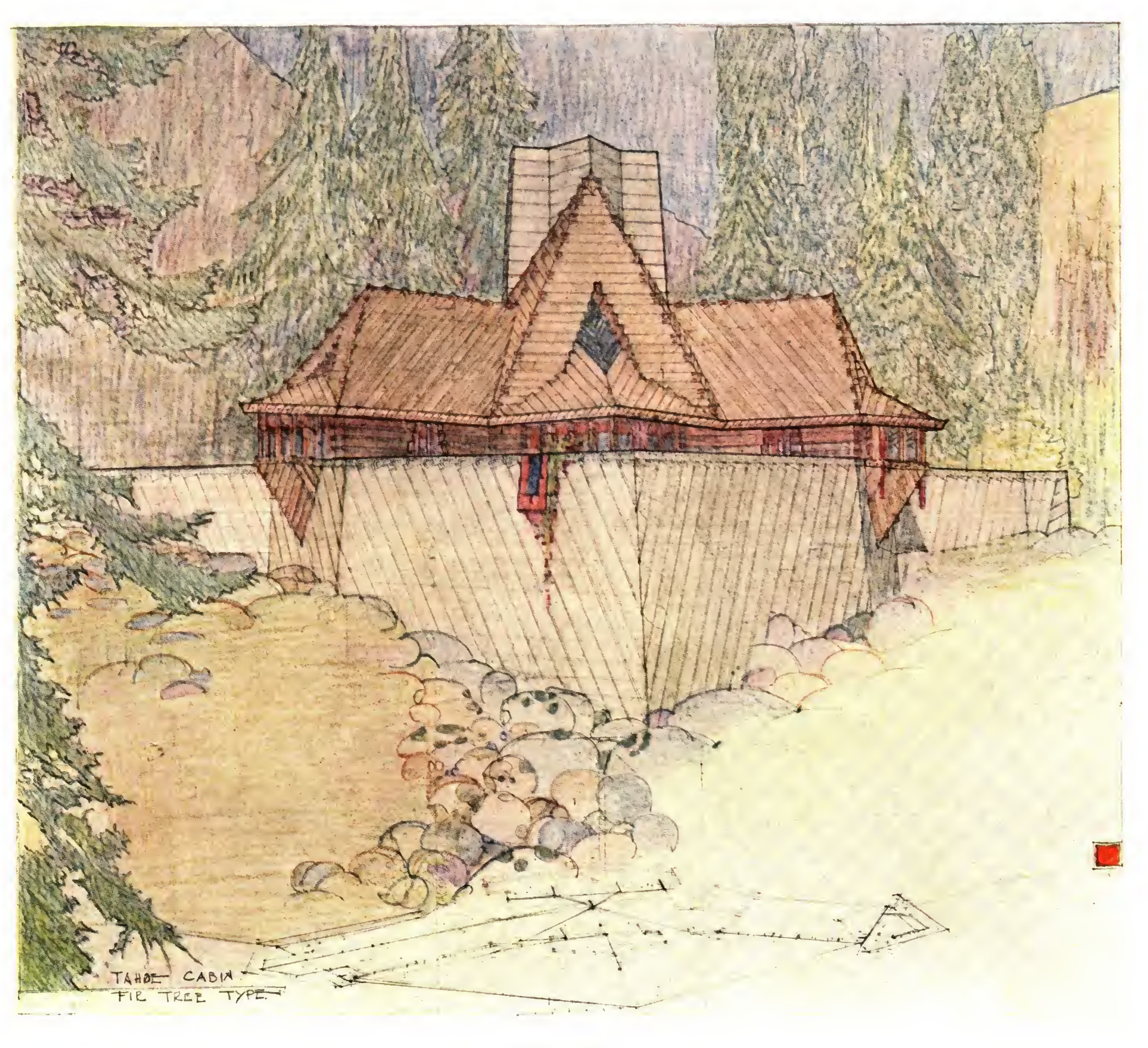
Tahoe Cabin Barge,
Family Type



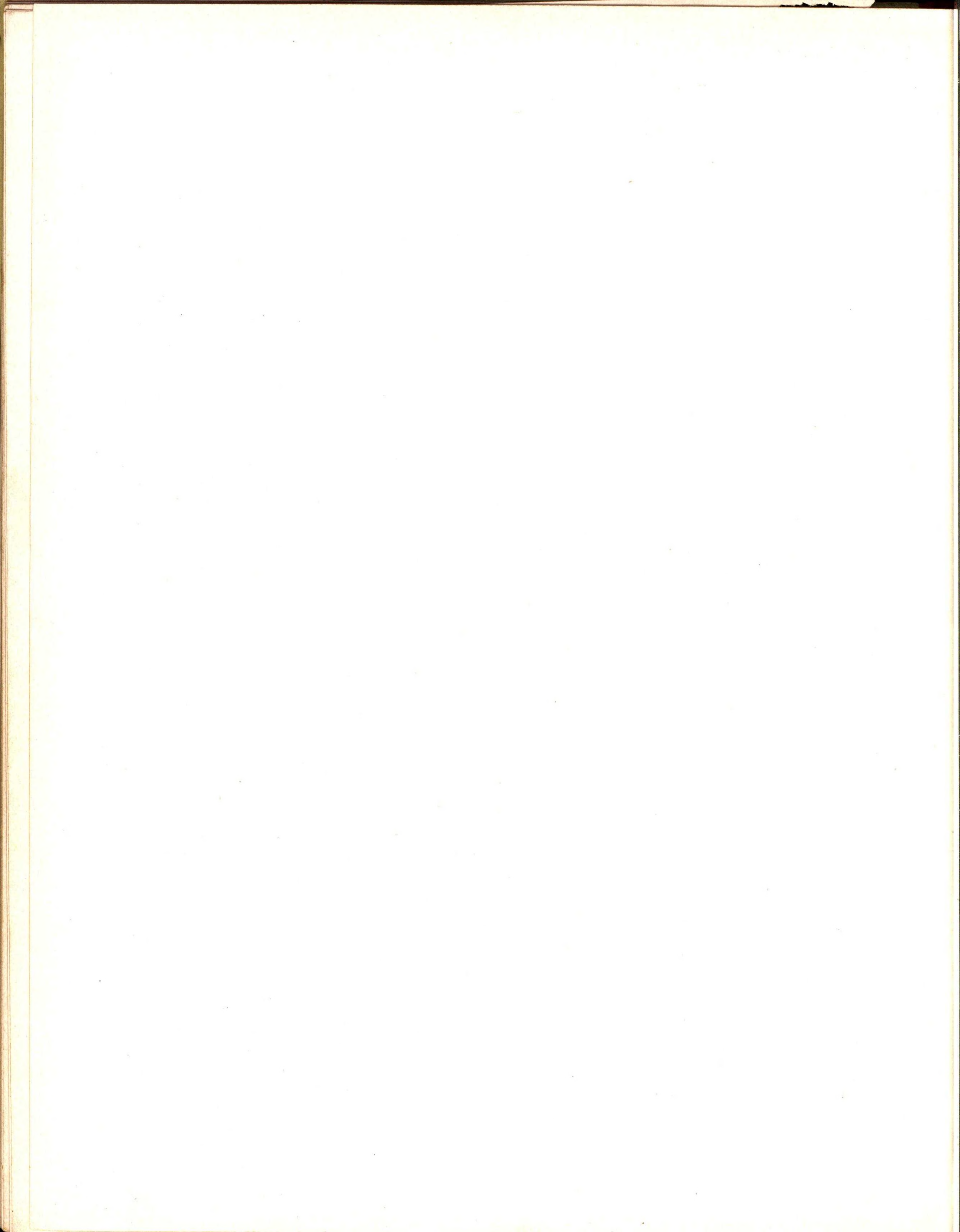
Tahoe Cabin
For Two

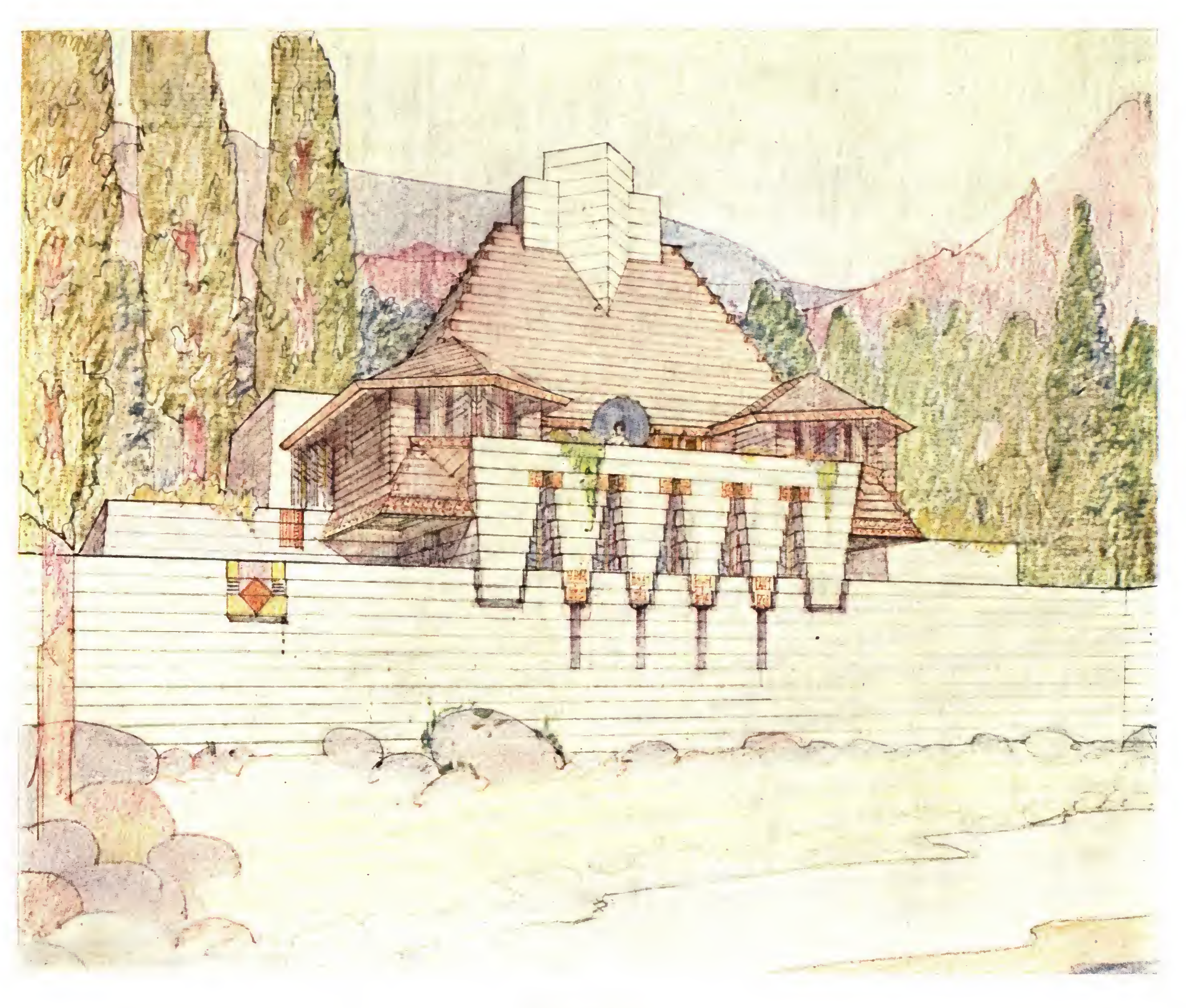


Fir tree Type

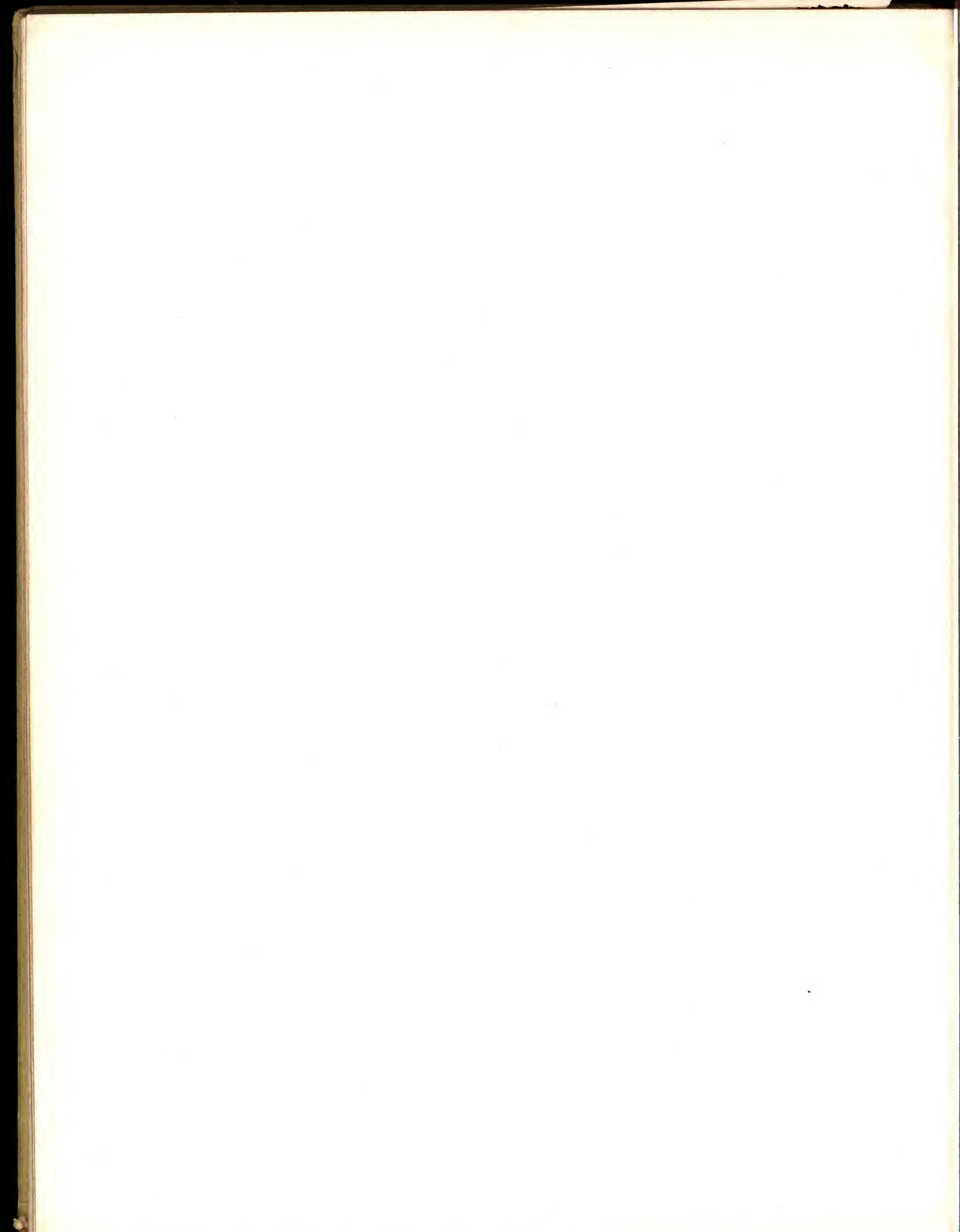


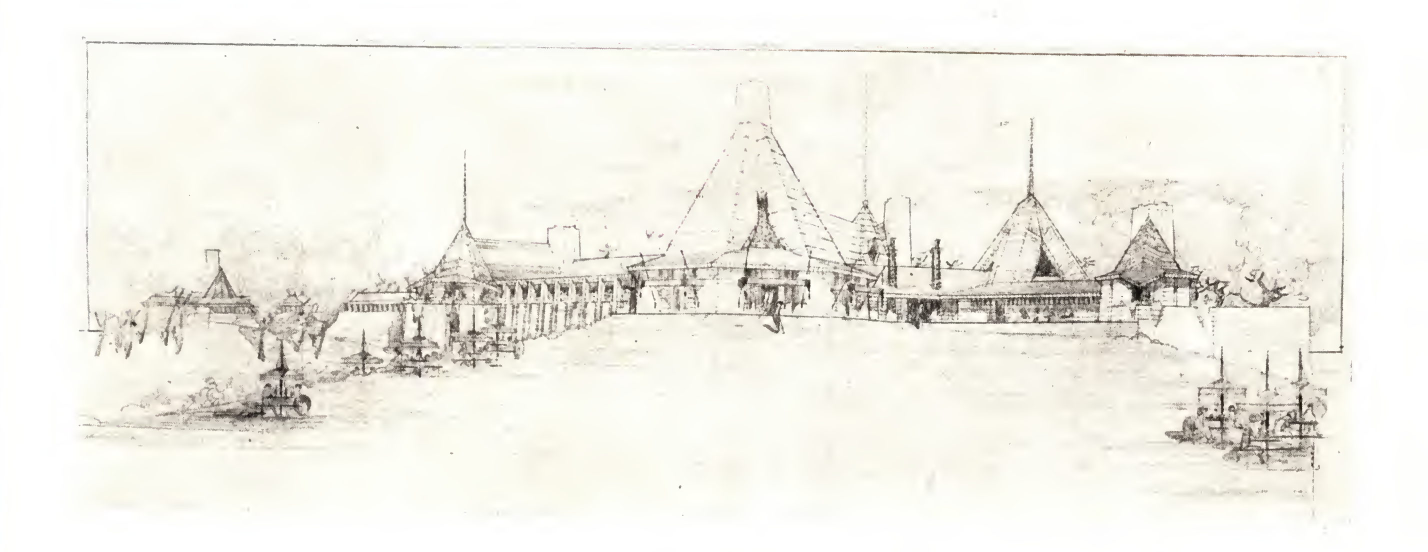
Tahoe Cabin
„Fir Tree Type"

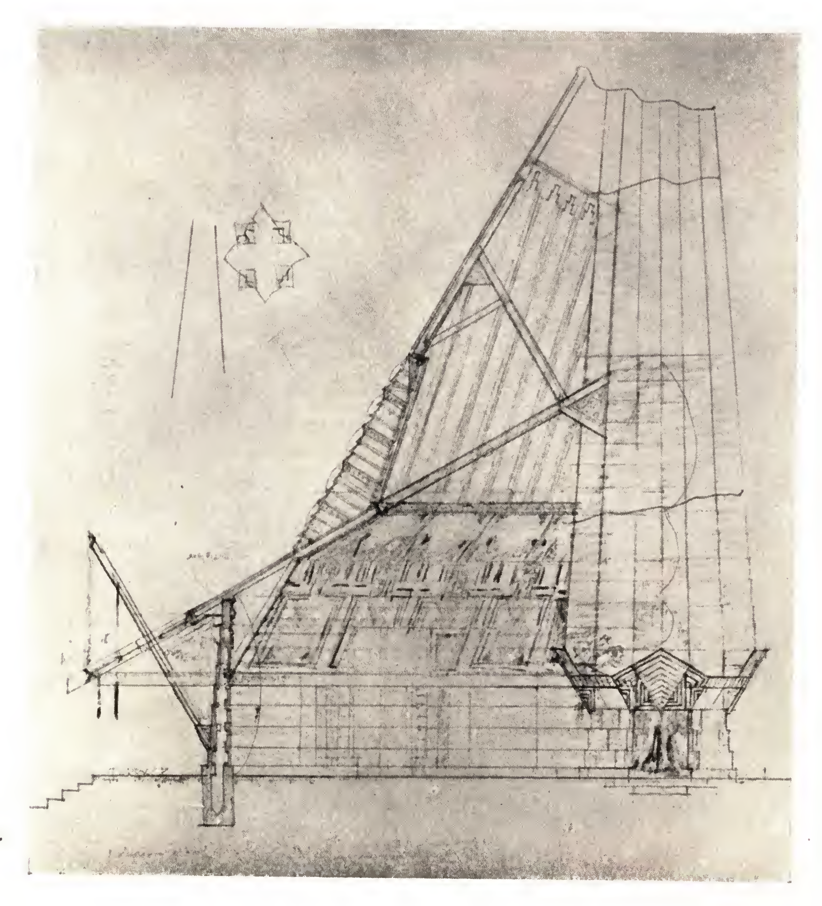




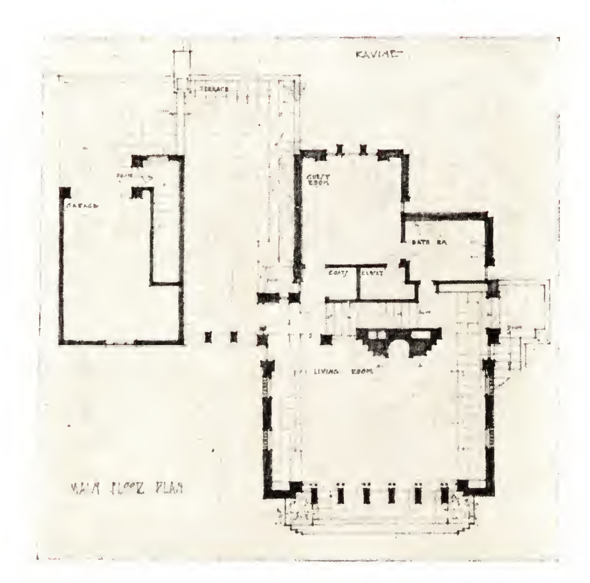
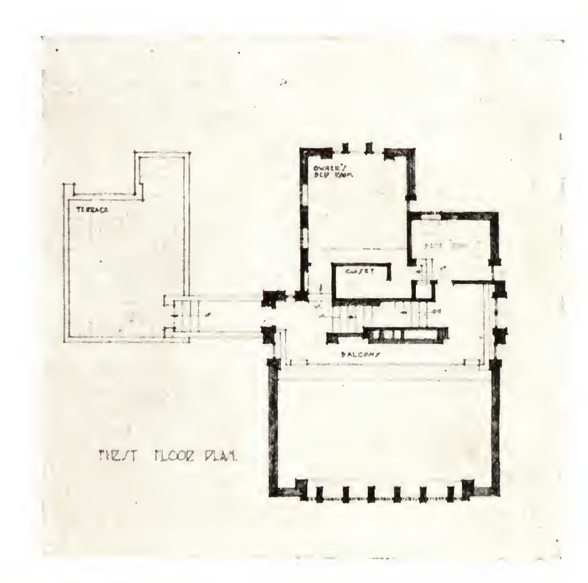
Tahoe Cabin
„Shore Type“



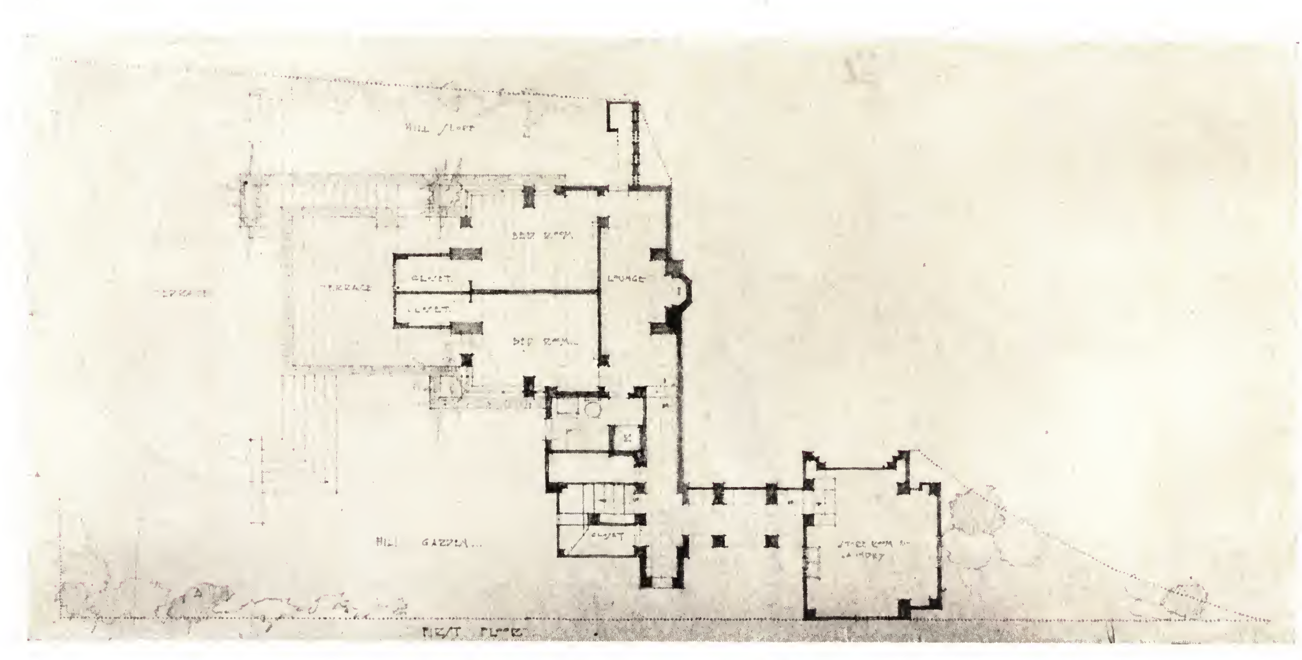




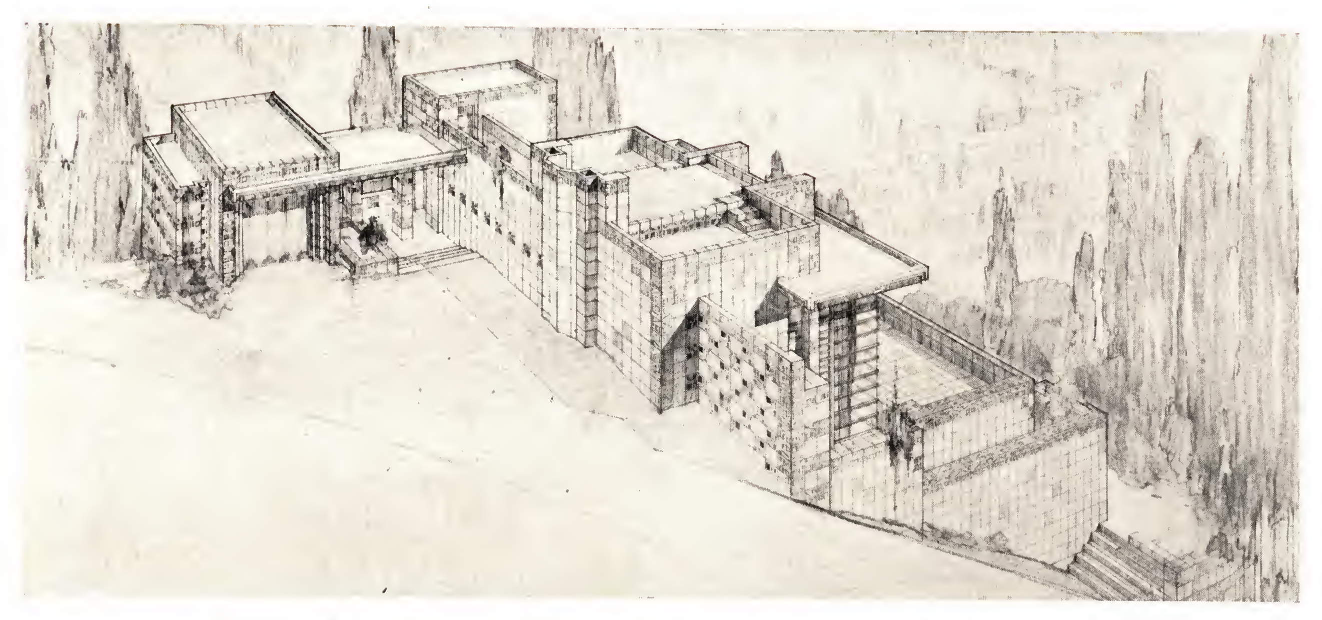
Nakoma Country Club Madison Wisc.
Gross Section Through Wigwam

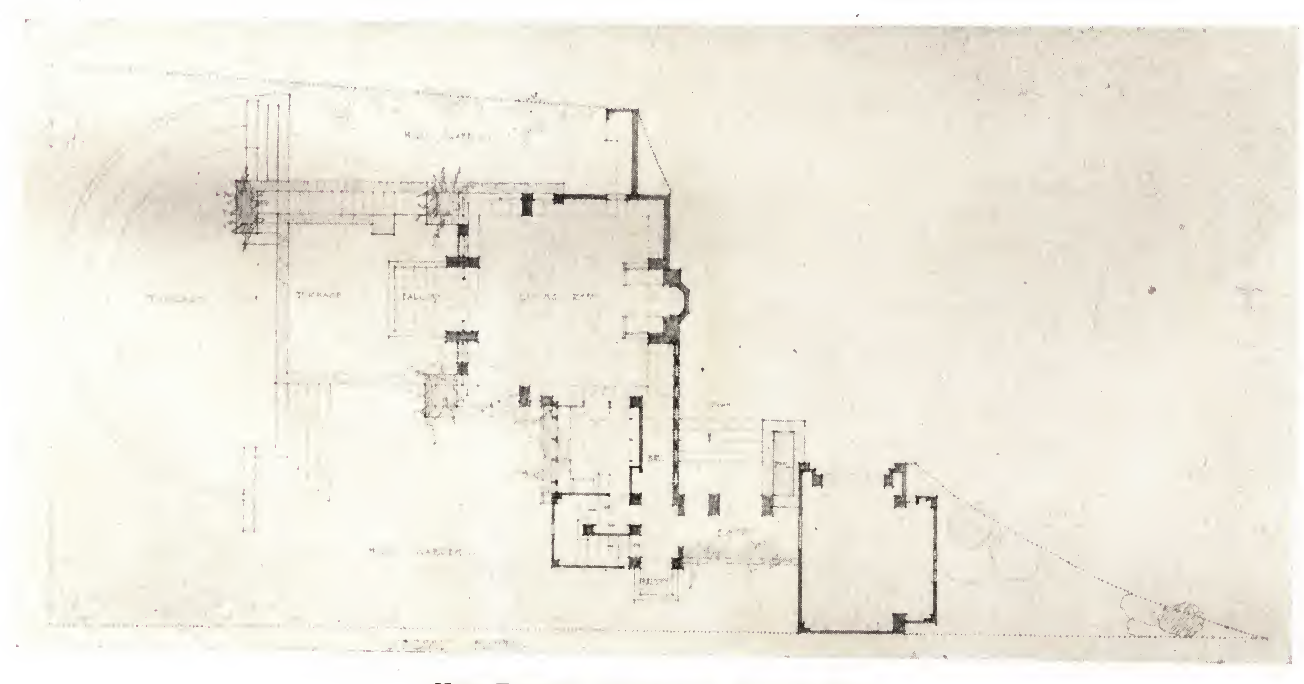
Residence George Madison Millard, Pasadena, Cal.



Haus Freeman, Hollywood (s. auch S. 68 und 69)

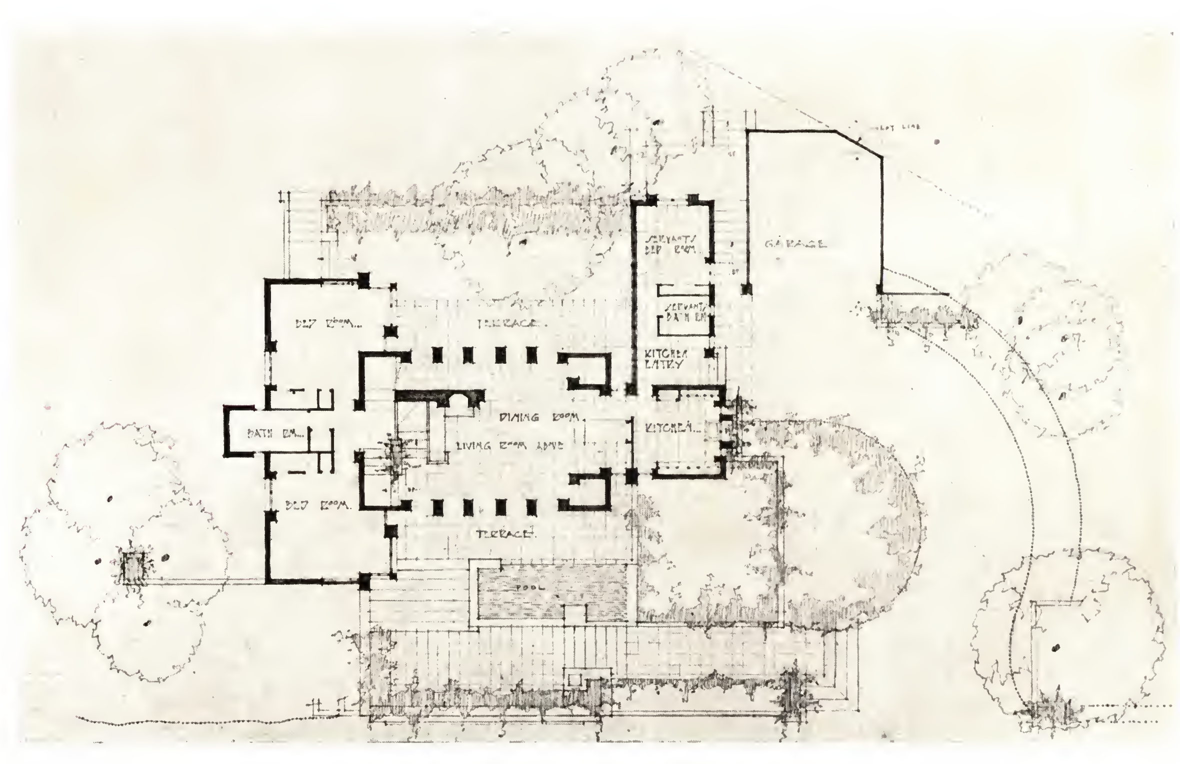


Residence Samuel Freeman, Hollywood, Cal., reinforced Pre-cast Slab Construction

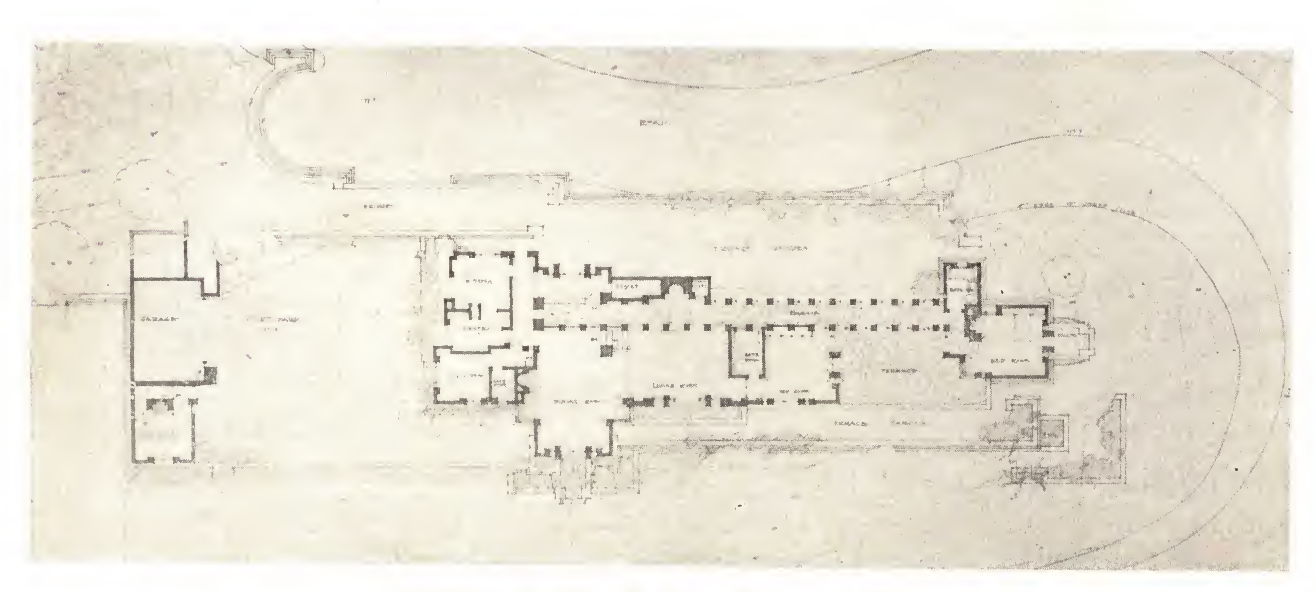


Haus Freeman, Hollywood. Second floor

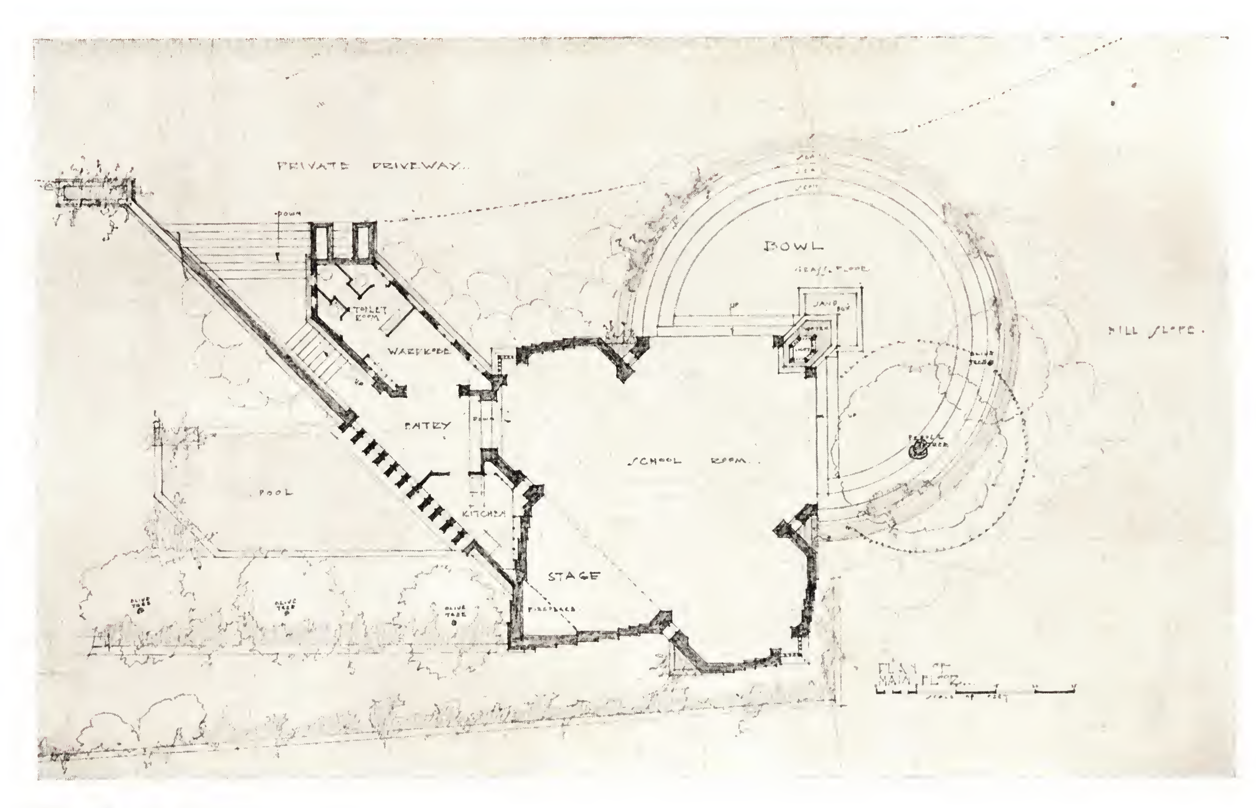




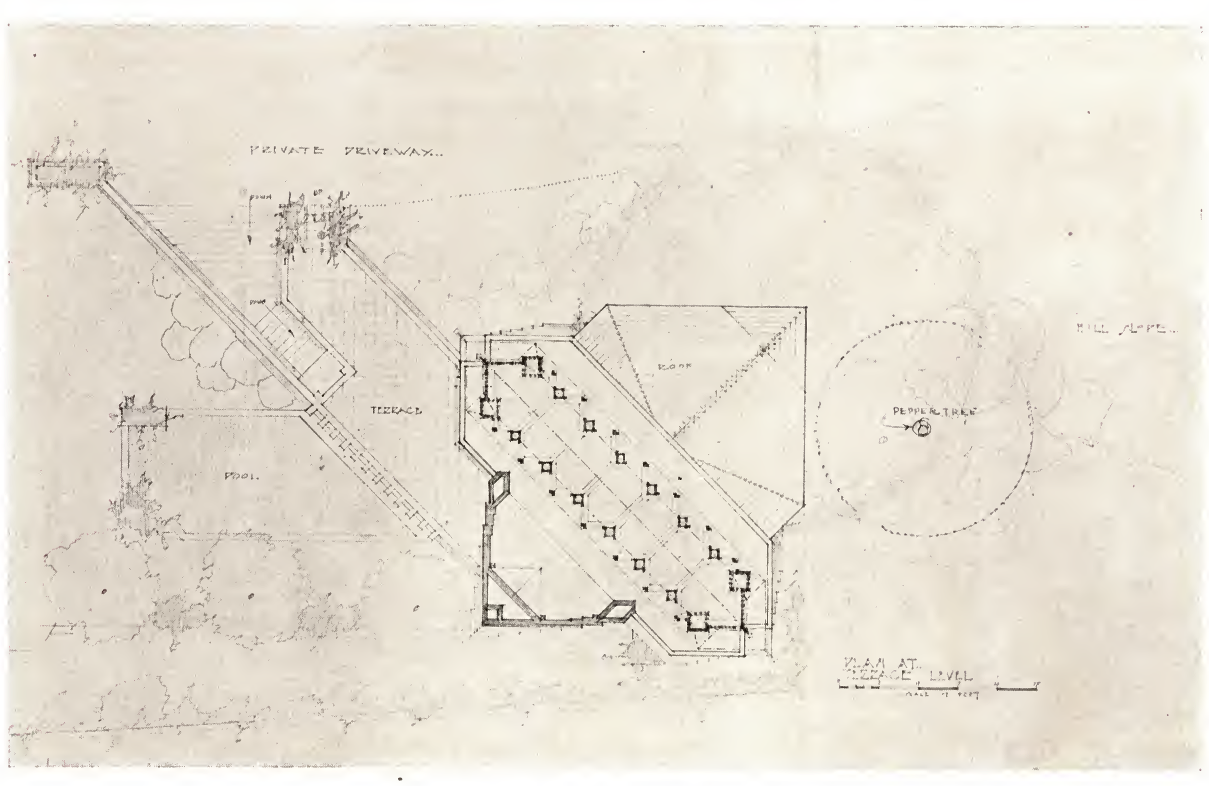
Residence Dr. John Storer, Hollywood (Cal.)
Block-System-Konstruktion



Residence for Chas. W. Ennis, Hollywood (Cal.)

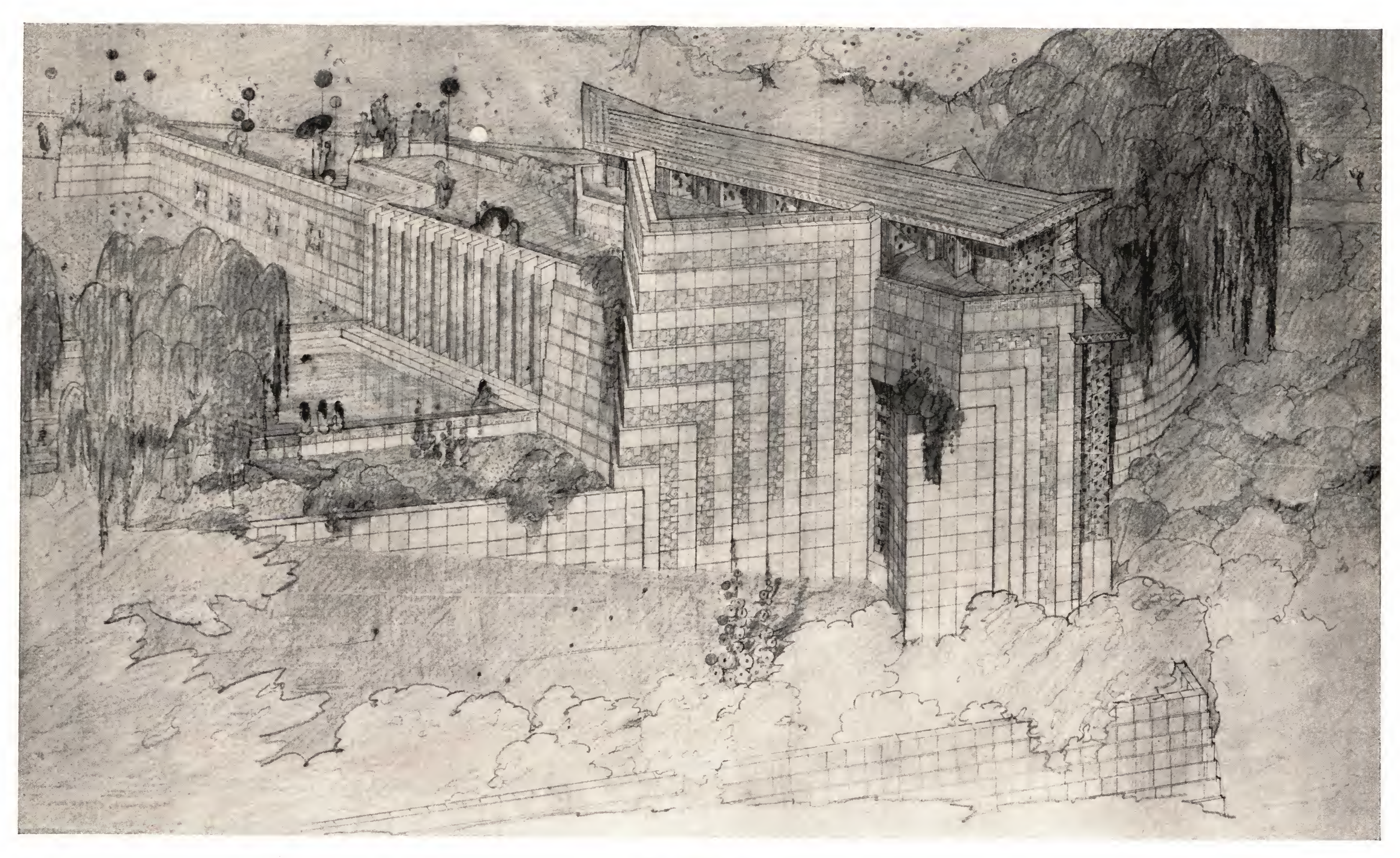


Plan of main floor



Plan at Terrace level

„The little Dipper"
Kinder-Garten bei Olive Hill, Hollywood (Cal.) für Aline Barnsdall
Block-System-Konstruktion



The little Dipper

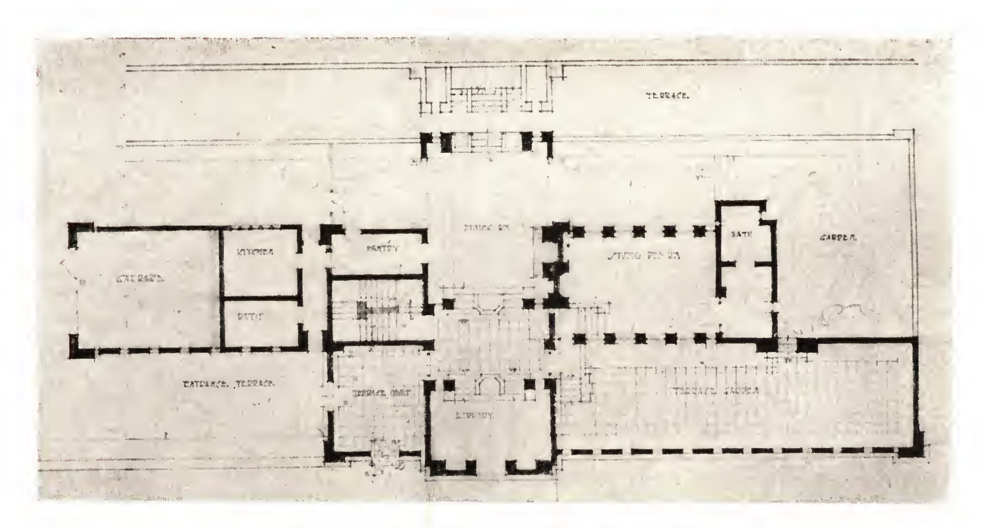


Doheny Ranch Projects, Sierra Madre (Mountains) Los Angeles, Cal.

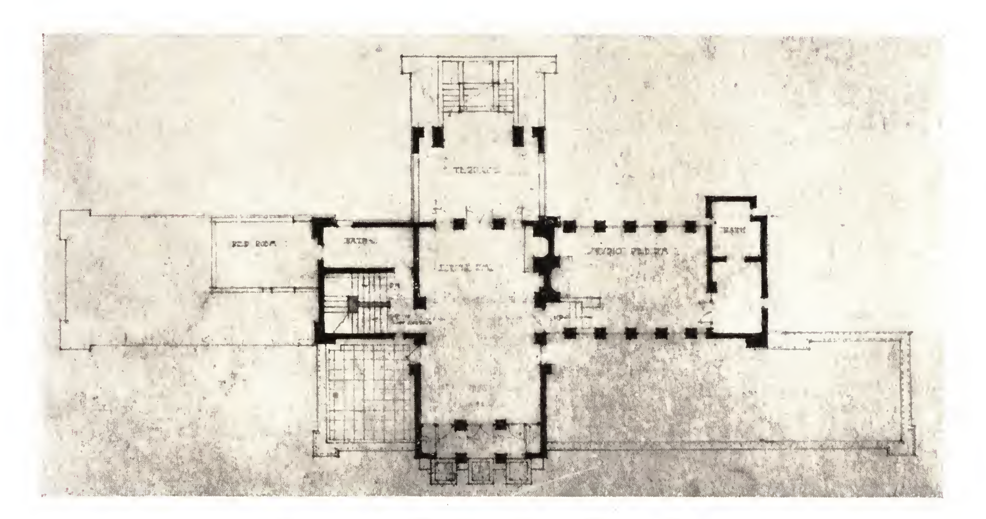


Ensemble looking west to Pacific Ocean

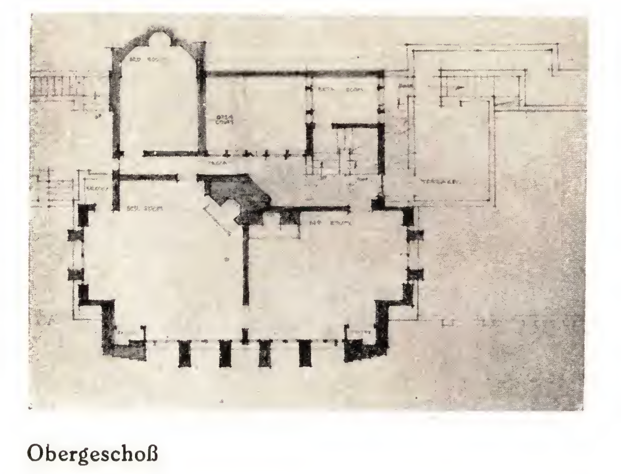
Doheny Ranch Project Sierra Madre (Mountains) Los Angeles, Cal.

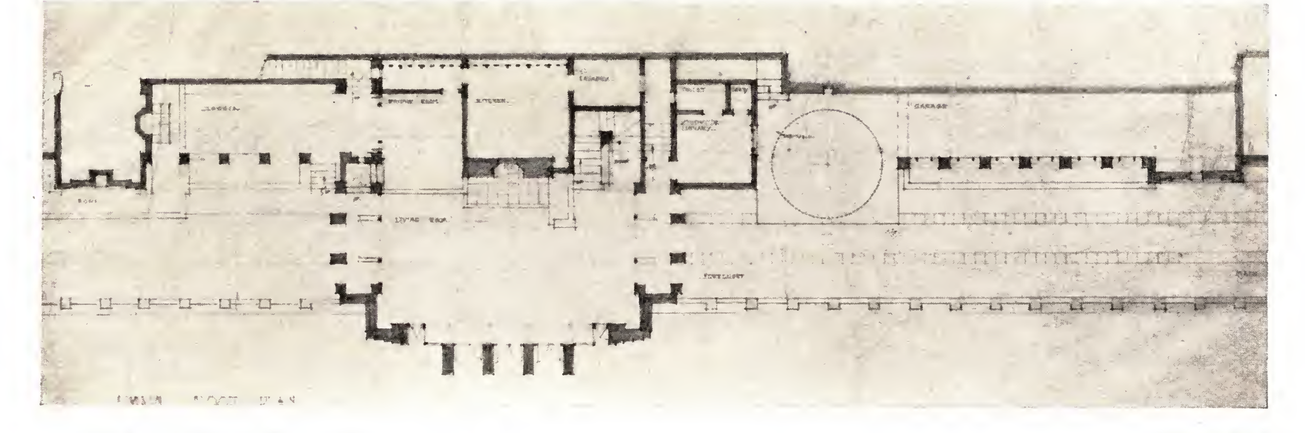


Erdgeschoß, Doheny Ranch, Haus „A"



Obergeschoß, Doheny Ranch, Haus „A"

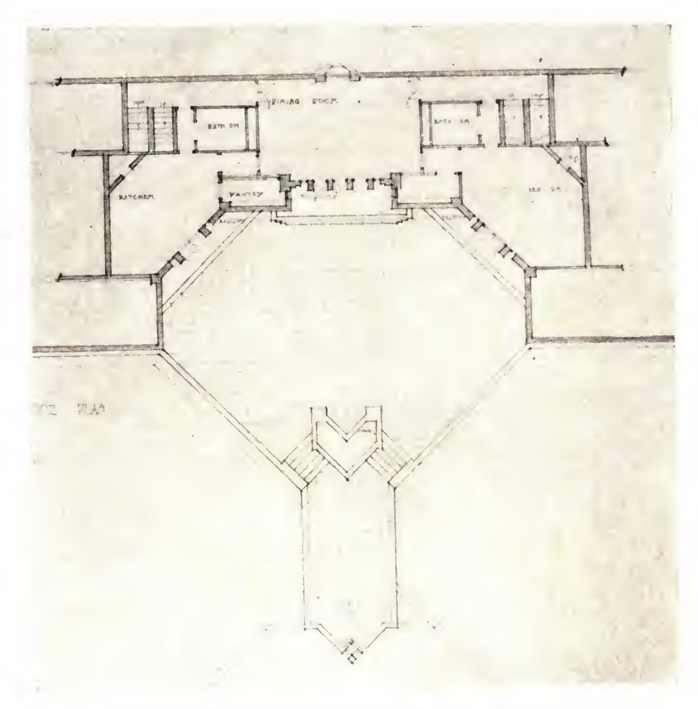




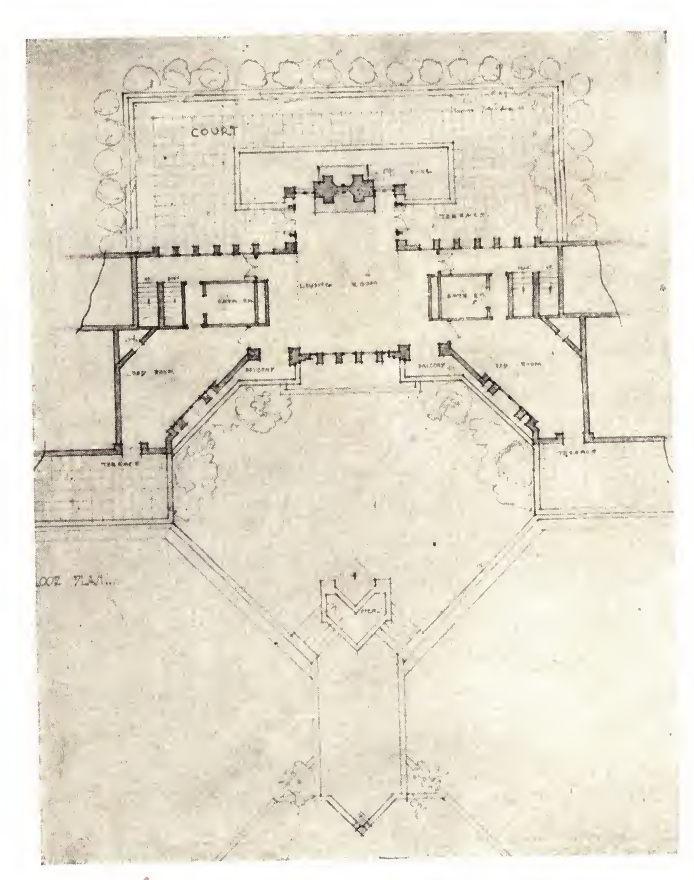
Obergeschoß

Doheny Ranch, Haus „B"

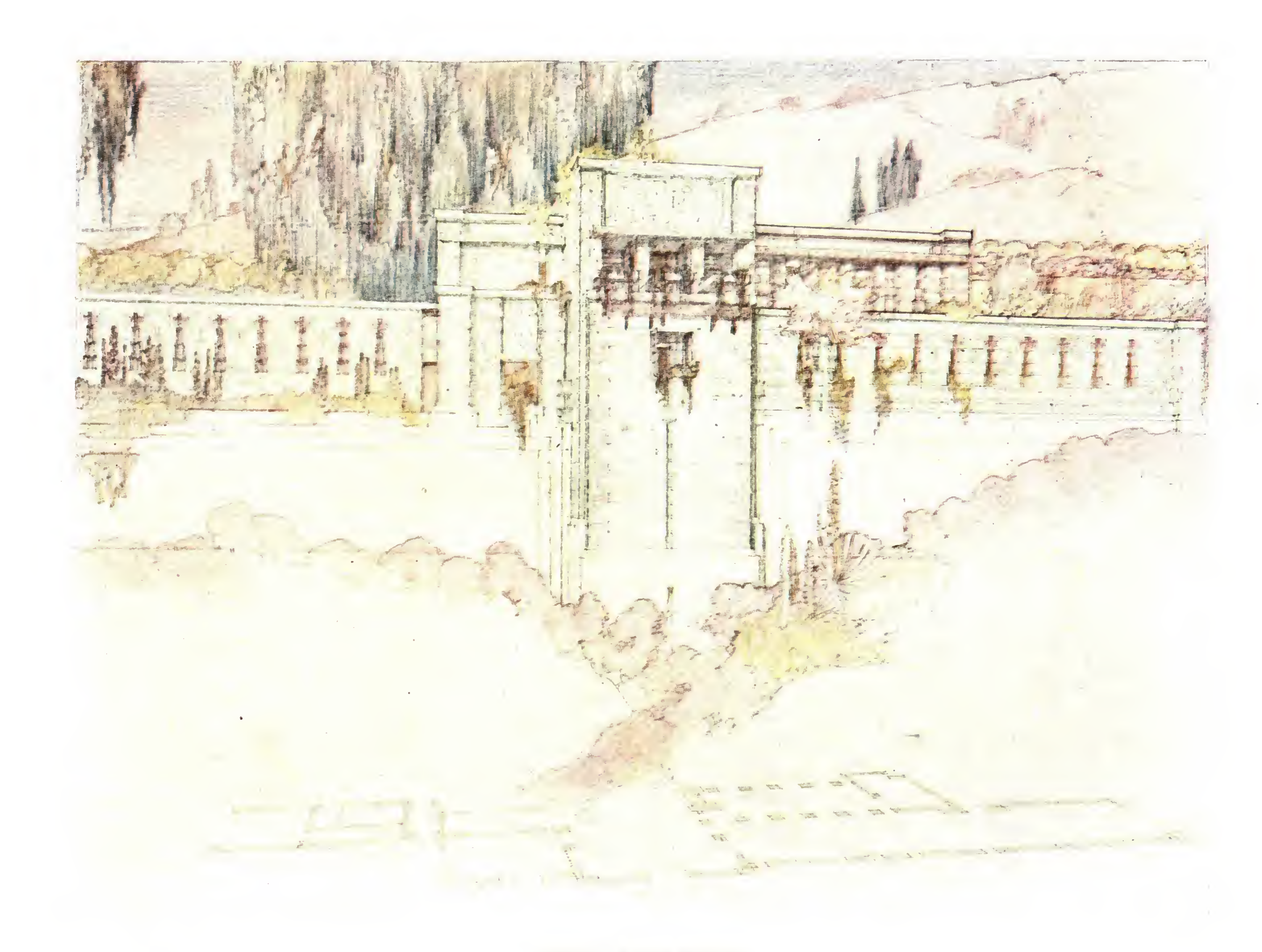
Erdgeschoß



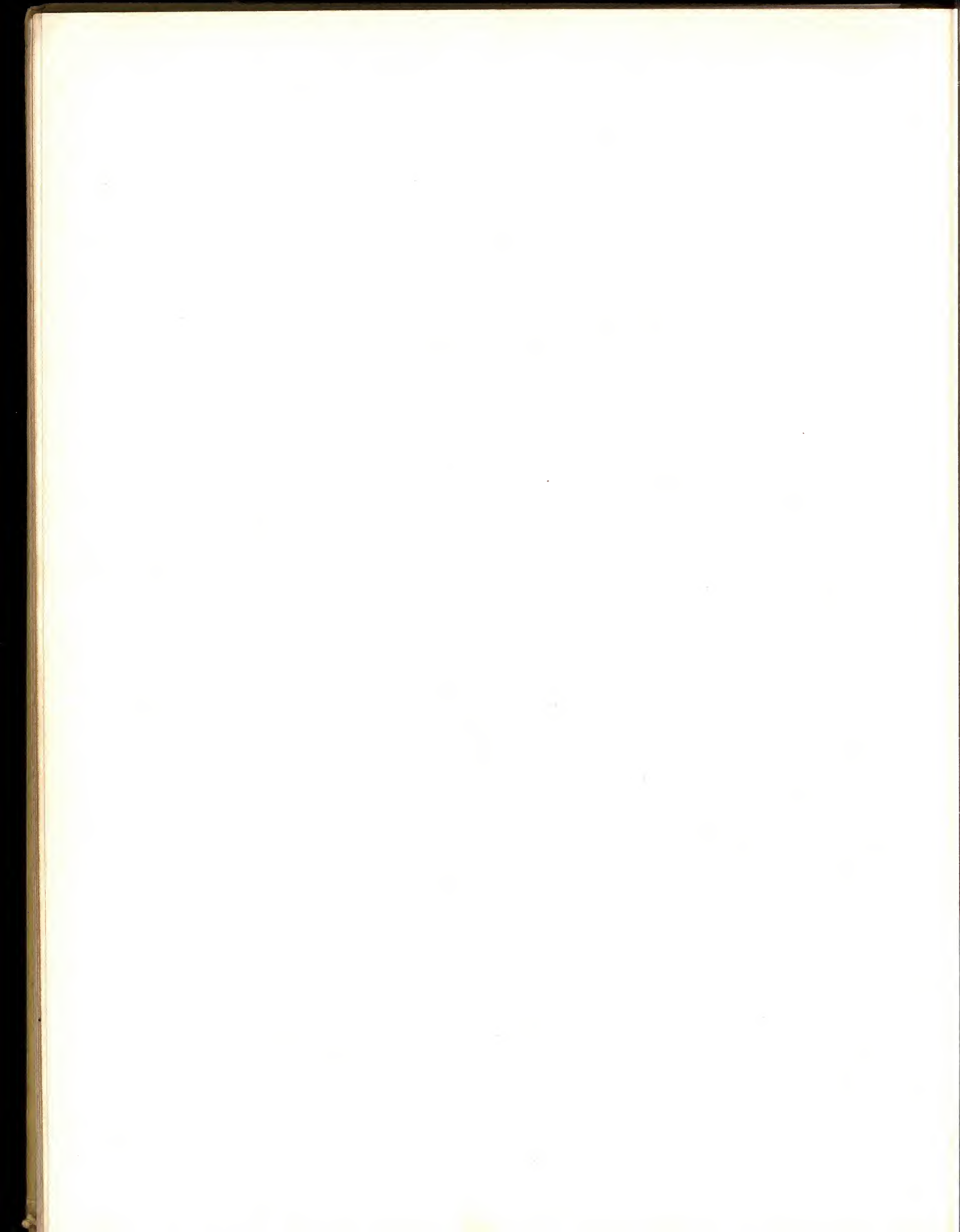
Ground floor plan Doheny Ranch, Haus „C“

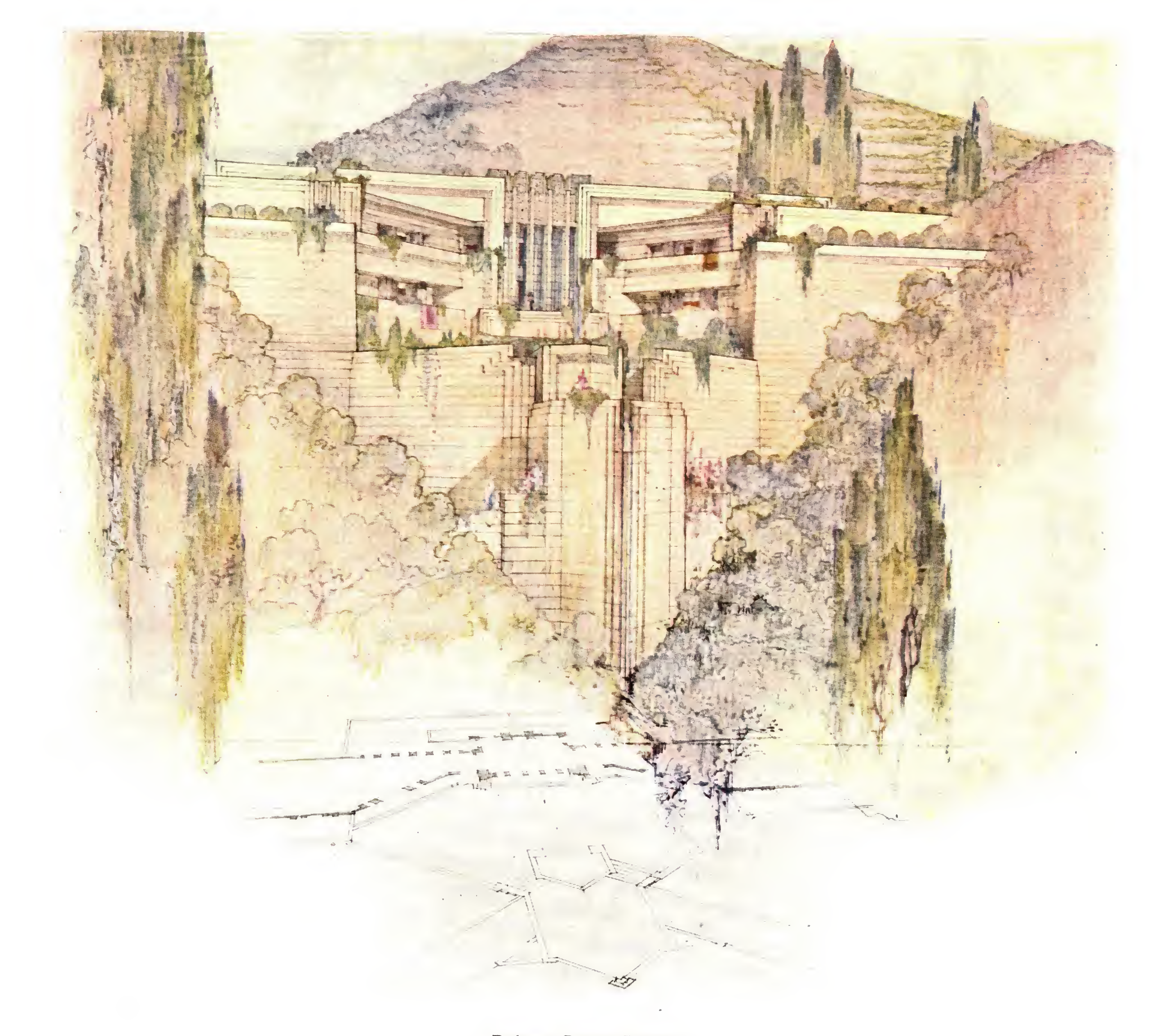


Erdgeschoß, Doheny Ranch, Haus „C“



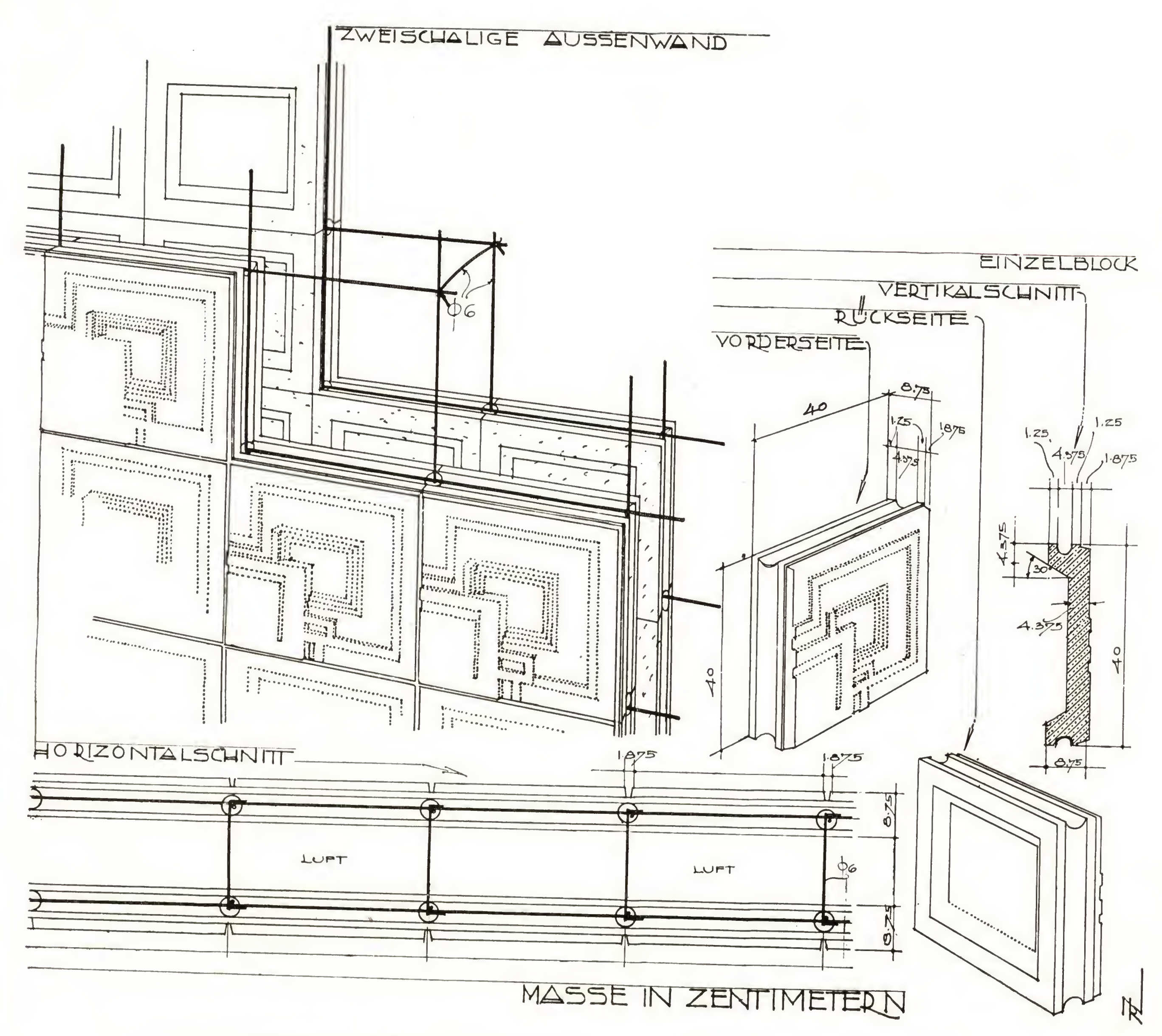
Dohany Ranch Project
Haus „A“





Doheny Ranch Project
Sierra Madre (Mountains), Los Angeles Cal.





Darstellung der Zementblockbauweise des Architekten Frank Lloyd Wright

EINE BAUWEISE IN BEWEHRTEM BETON AN NEUBAUTEN VON FRANK LLOYD WRIGHT.

Frank Lloyd Wright verwendet in seinen Bauten der letzten 3 Jahre armierte Zementblockwände in einer Art, daß eine durchgehende Einheit des Materiales, des Maßstabes, des konstruktiven Systems, eine Einheitlichkeit von Äußerem und Innerem bewerkstelligt wird.

Die Außen- und Innenwände der Gebäude sind je nach ihrer statischen und wärmetechnischen Aufgabe als ein- und doppelschalig ausgeführt. In letztem Fall kann der Abstand der beiden Schalen und somit die Weite des isolierenden Luftraums zwischen ihnen beliebig angenommen werden. Die Schalen stellen kreuzweise bewehrte Betonplatten vor.

Die Gründungsbanquette, in Beton von einer Mischung 1 : 3 : 4 ausgeführt, sind um 10 cm stärker gehalten als die jeweils aufgehenden Wände. Das Element dieser Wände ist der zum voraus hergestellte Betonblock.

Ein Teil Zement mit vier Teilen Sand, auf der Baustelle mechanisch gemengt und in Aluminiumformen von 400:400:87,5 mm gegossen ergibt den Betonblock, der an seinen vier Schmalseiten Nuten zum Aufnehmen der Bewehrung besitzt. Die Abbildungen zeigen den Block in Vorder- und Rückansicht und geben eine Vorstellung, wie er zu Wänden zusammengefügt wird. Nach Einlegen der 6 mm starken gerippten Eisenstäbe von quadratischem Querschnitt werden die Fugen und Nuten mit einem Zementmörtel, Mischung 1 : 3, ausgegossen, desgleichen werden die Ankerhaken, welche die Bewehrung der äußeren und der inneren Wandschale zusammenhalten, mit Mörtel umhüllt. Eine durchlaufende Platte schließt die so konstruierte Wand nach oben ab und bietet das Auflager für die Deckenbalken.

In weiterer Entwicklung des Systems werden aus demselben Blockmaterial mit der gleichen kreuzweisen Bewehrung auch Decken hergestellt. Besondere Eckblöcke ermöglichen das Herumführen der Bewehrung um die Gebäudeecken. Dieselben Blöcke dienen gegebenenfalls zur Herstellung von stark beanspruchten, tragenden Pfeilern. Stützmauern werden aus den normalen Blöcken konstruiert und erhalten an ihrer Innenseite Rippenverstärkungen in Abständen von 2,40 m. Das Abböschen aller Wände, wenn irgendwo nützlich, macht keine Schwierigkeit. Bei Bauten mit dieser Eigenheit wurden die Bewehrungsnuten schräg eingeformt. Das einzelne Blockhaupt erhält ein typisches Muster. Die auf diese Art gleichmäßig über bedeutende Flächen durchgehende Ornamentation, hier ein Beiprodukt der Konstruktion, findet sich schon bei früheren Entwürfen Herrn Wrights, am Coonleyhouse und an den Midwaygarden-Tanzhallen. Gelegentlich werden die Blöcke in ihrem Muster durchbrochen und lassen Licht in das Gebäudeinnere. Alle inneren Wände zeigen, wie die äußeren ihre typische Struktur und die für sie gewählte Ornamentation ihres Blockelementes; kein Teil ist verputzt. In Badezimmern und Küchen werden die keilförmigen Fugen (vgl. Abbildung) mit dunklen Mosaiksteinchen ausgefüllt, welche in Zementmörtel gedrückt sind und die konstruktive Quadratteilung der Wände farbig betonen, alle Oberflächen dieser Räume sind glatt und bündig.

Freitreppen und Gartenwege, die das Grundstück mit dem Bauwerk innig verbinden, sind mit Blöcken belegt und gepflastert. Die Werkpläne der hier geschilderten Bauten sind, Grundrisse wie Aufrisse, in Quadratnetze eingetragen. Als Einheit ist ein Quadrat von 120 cm Seitenlänge unterlegt, was dem Format dreier Zementblöcke in jeder Richtung entspricht. Der Gedanke, bei der Ausarbeitung einen solchen Raster zu benutzen, hat sich bei dem Bau des Imperial-Hotel in Tokio als förderlich erwiesen. Das Eintragen von Maßzahlen in diese Werkpläne erübrigt sich weitgehend.

RICHARD NEUTRA

ANMERKUNGEN DES ARCHITEKTEN
FRANK LLOYD WRIGHT
ZU SEINEN ZEMENTBLOCKHÄUSERN.

Diese Entwürfe sind Ausdruck eines Konstruktionsschemas, das, einfach an sich, zu einer Architektur führt in jenem innerlichen Sinne dieses Begriffes, welchen ich bei jeder Gelegenheit zu klären versucht habe.

Die Häuser sind buchstäblich aus dem Grund geschaffen, auf dem sie stehen. Denn der kalifornische Boden ist in der Hauptsache nichts anderes als Sand, Kies oder Granitschotter. Nur gewöhnliche Tagelöhner sind für diese Bauart nötig, sofern sie von einem darauf geschulten Vorarbeiter geleitet sind. Im übrigen ist die ganze Technik des Bauens in das Büro des Architekten herübergenommen und ist Angelegenheit des Entwurfs — ein Hineinweben des Einheitsmaterials in ein Einheitssystem. Die Bewehrungsstäbe und die Zementblöcke sind Kette und Schuß dieses Gewebes und sein Muster mag alles sein, dessen die Einbildungskraft fähig ist. Innerhalb der einfachen Grenzen, welche das System selbst absteckt, ist eine unabsehbare Mannigfaltigkeit möglich, wie schon die vorliegende Gruppe von Entwürfen zeigt.

Nach Ausgießen der Fugen werden die Gebäude mit ihren Hohlwänden in der Tat monolithisch. Jede vorstellbare Behandlung, Formgebung, Ausbildung der Oberflächen für das Innere wie für das Äußere ist leicht zu bewerkstelligen. Mit den hier veröffentlichten Entwürfen war beabsichtigt, dem Hügelgelände gerecht zu werden, an dem Kalifornien so reich ist. Manche der Häuser sind für die Schluchten bestimmt, die von den Bauspekulanten vernachlässigt werden, welche gewohnheitsmäßig die Hügelgipfel und Kammlinien verbauen, dabei die Silhouette zerstören und den Wohngrund rundum entwerten. Man kann sehen, daß das Konstruktionsschema über das sonst gehandhabte hinausgeht. Denn es fehlt das Meiste der Zusammenflickarbeit verschiedener Handwerker, wie sie jetzt gemeinhin geübt wird. — Die Fenster und Türen, einschließlich ihrer Futterrahmen sind Blechkonstruktionen, in der Werkstatt ausgeführt und nahezu ohne Arbeitsaufwand auf der Baustelle versetzt.

Die Gebäude sind kühl im Sommer, warm im Winter und stets trocken infolge des Hohlraumes in den Wänden; sie sind feuersicher. Sie sind erdbebensicher, denn sie sind biegsam in ihrer Zusammensetzung aus vergleichsweise kleinen Einheiten, die von den Bewehrungsstäben zusammengehalten werden. Sie sind plastisch in Entwurf und Konstruktion, obwohl aufgebaut aus Einzelheiten, die in ihrem Format der Kraft eines einzelnen Arbeiters angepaßt sind.

Der Grundsatz der Standardbildung, wie er von der Maschine herkommt, ist hier voll am Werk — der Einbildungskraft steht es frei zu differenzieren, zu gliedern oder den natürlichen Formen und Vorgängen des Bauens reichere Ausdruckskraft zu geben.

FRANK LLOYD WRIGHT.

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN AUF SEITE 66—69.

Abb. 1. Haus Ennis, Lagern von abbindenden Eckblocks.
Abb. 2. Haus Ennis. Die Lage an einem steilen Hügelhang macht große Stützmauern nötig, welche mit ihrem Anzug von stufenweise zurückgesetzten Blockscharen den Gesamteindruck stark bestimmen.
Abb. 3. Haus Ennis. Blick in das Schlafzimmer des Besitzers. In der Badezimmerwand links erscheinen die Abwässerungsinstallationsrohre, welche zur Ventilation über Dach steigen.
Abb. 4. Haus Millard, in fortgeschrittenem Bauzustand. An dieser ersten Konstruktion in dem beschriebenen Blocksystem sind große Teile des Erdgeschoßmauerwerks in solidem Beton ausgeführt.
Abb. 5. Links vor dem Bau ein einfacher Betonmischer, betrieben durch einen Benzinmotor. Beachte die Durchbrechung an den kreuzförmig gemusterten Blocks.
Abb. 6. Haus Millard, Abbildung zeigt den reich detaillierten Neubau im Rahmen der üppigen Vegetation.
Abb. 7. Haus Storer, Abbildung zeigt die Innenseite des „Livingroom", Partie um den Kaminplatz.
Abb. 8. Haus Storer, Übersicht über den Neubau in zwei Drittel der Erdgeschoßhöhe, rechts die Schlafzimmer, im Mittel der „Livingroom", zur linken Küche und Garagentrakt.
Abb. 9. Haus Freeman, Ecköffnung des Livingrooms gegen den Gartenhang. Das südkalifornische Klima macht es für sieben bis acht Monate unnötig, die lagernden Zementsäcke gegen Niederschlagswasser zu schützen.
Abb. 10. Haus Freeman, Gartenseite, Schlafzimmer im Untergeschoß, Livingroom im Obergeschoß.



Abb. 1

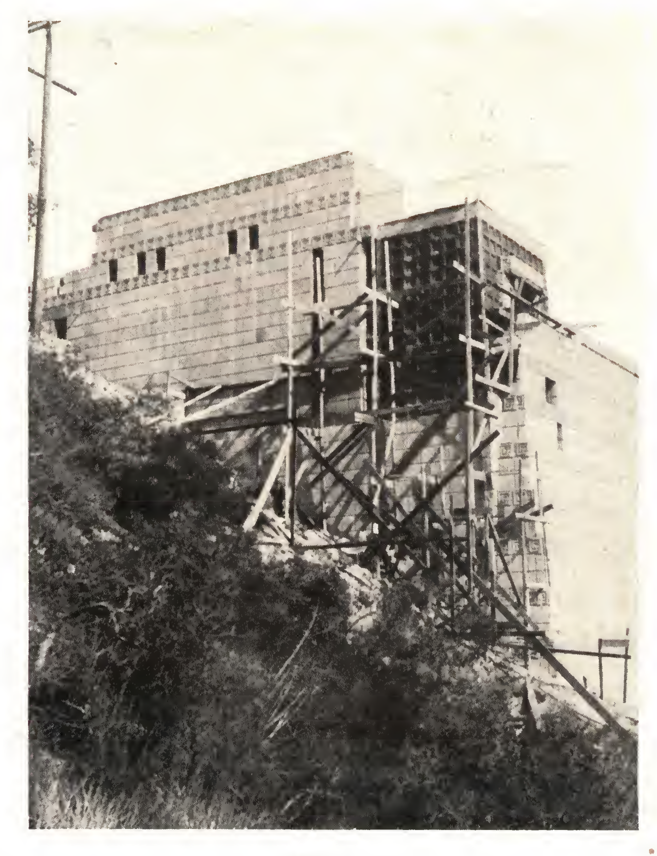


Abb. 2

Haus Ennis



Abb. 3
Haus Ennis



Abb. 4
Haus Millard



Abb. 5



Abb. 6

Haus Millard



Abb. 7



Abb. 8

Haus Storer



Abb. 9. Ecköffnung des Livingrooms gegen den Gartenhang
Haus Freeman in Hollywood (Los Angeles)



Abb. 10. Gartenseite
Haus Freeman in Hollywood (Los Angeles)

DIE GRUNDRISS-GESTALTUNG DES ARCHITEKTEN WRIGHT.

Nichts ist wohl stärker kennzeichnend für das Außenseitertum Wrights, nichts zugleich wesentlicher für seine bahnbrechende Bedeutung auf dem Gebiete des Landhausbaues, als die besondere und eigenwertige Entwicklung des Grundriß-Gedankens, die immer wieder den Aufbau des gesamten Lebenswerkes recht eigentlich zu bestimmen scheint. Den meisten europäischen Architekten der Gegenwart ist der Grundriß eines Bauwerkes nur insoweit Problem, als es gilt, in ein irgendwie proportioniertes Grundriß-Rechteck das Raumprogramm möglichst geschickt einzufügen. Was gebaut wird, das sind bis in die Reihen der Modernsten hinein wenig mehr als Steinkästen, bei denen allerdings die als ideal angesehene Geschlossenheit häufig erreicht wird, und zwar in einem Grade, der jede Beziehung zum Außen, zur Umwelt, jedes Mitleben und Sicheinordnen in die Natur völlig unmöglich macht. Alle diese Bauwerke stehen gegen das organische Wachstum der lebendigen Dinge, d. h. alle diese Bauwerke sind im Grunde recht traurige und tote Produkte, denen wie ihren Schöpfern und Bewohnern Begriff und Empfinden einer Verbundenheit mit dem Universum durchaus fehlt. Den europäischen Architekten ist Natur selten mehr als schmückende Atrappe, sehr häufig wird sie als Hindernis empfunden und versucht, mit allen erdenklichen Mitteln ihre Wirkung auf ein Mindestmaß herabzudrücken, um so den künstlichen Dingen zu übermäßiger Geltung zu verhelfen. Ein Anspruch, der einer Schändung des göttlichen Gedankens in der Welt verzweifelt nahe kommt.

An anderer Stelle dieses Buches war darauf hingewiesen, wie sehr vegetativ schon die ältesten der Oeffentlichkeit bekannt gewordenen Grundrisse aus dem Jahre 1910 behandelt wurden, war betont worden, daß kein einziges Blatt ohne eine Fülle pflanzlichen Wachstums sich vorzustellen wagte. Diese Auffassung des Bauwerkes als eines lebendigen, atmenden, ja blühenden Bestandteiles der Natur, des organischen Lebens, das ist wohl das stärkste und besonderste Charakteristikum im Werke des Lloyd Wright.

In diesem Buche haben Grundrisse einen weit über übliches Maß hinausgehenden Raum erhalten. Und sie sind im Recht! Das Studium dieser Grundrisse ist noch heute, nach Jahren genauerer Kenntnis, des Herausgebers bevorzugte Beschäftigung, sie fesseln ihn im Grunde noch weit mehr als die baukörperliche Formung, die häufig nichts anderes

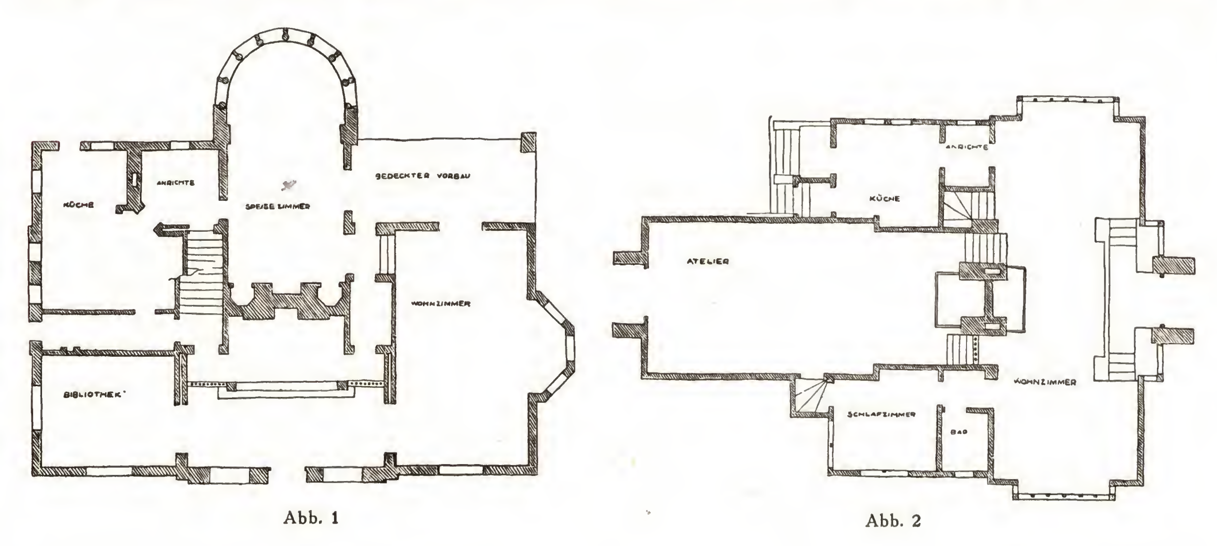


Abb. 1 Abb. 2

zu sein scheint als eben eine konsequente Emanation jener Planungsideen. Diese Grundriß-Gestaltung ist es, die das Herkömmliche, das Uebliche, das allgemein Gebrauchte, wie das anerkannt Akademische weit hinter sich läßt, die die Fesseln der Tradition, der Gewöhnung und der Trägheit durchbricht und entschlossen Wege zu einer neuen Entwicklung einschlägt, die in ihrer Art zu den ganz großen Taten in der Geschichte der Baukunst aller Zeiten zu rechnen ist. Architektur hört auf, eine Kunst zu sein, die, fremd dem Leben des Volkes und dem organischen Ganzen der Welt, nichts war als eine tote Maske für ein allzu anspruchsvolles Gesicht. Wir hoffen, daß in 20 Jahren niemand mehr Baukunst für einen Popanz halten wird, zu scheuer Andacht den verständnislosen Laien verpflichtend und ihren Kult den priesterlichen Akademikern vorbehaltend. Baukunst wird dann endlich beginnen, als eine sehr selbstverständliche, sehr schlichte und im Grunde sehr einfache Handlung, gerecht den Notwendigkeiten des Daseins, betrachtet zu werden. Dann erst werden wir in Wahrheit auf guten Wegen sein.

In Folgendem sollen einige Grundrisse kleineren Formates aufgezeigt werden, die dem Verfasser typisch zu sein scheinen für die Auffassung und Entwicklung des Architekten Wright, die aber sämtliche Bestandteile auch der größten Bauanlagen wesentlich enthalten und damit besondere Erörterung der übrigen Grundriß-Blätter dieses Buches überflüssig machen. Da ist zuerst ein ganz früher Grundriß (Abbildung 1), der noch sehr nahe zu sein scheint dem übernommenen Schema europäischer Tradition: d. h. jener irgendwie recht-eckigen Kiste, an die einige Ausbuchtungen oder Erker angesetzt sind: also alles in allem ein sehr unbiologisches Geschöpf. Noch sitzt dieser Grundriß auf einer zentralen Achse, in der auch der hauptsächliche Erkerausbau halbkreisförmig angeordnet ist. Auch der kleine Erker liegt innerhalb des Wohnzimmers zentral, zentral auch die großen Kaminanlagen im Kern des Hauses und in Nachbarschaft der ebenfalls nach oben führenden Treppe, eine Vertikalkernbildung, die, mehr oder weniger abgewandelt, fast in allen Grundrissen des Architekten Wright anzutreffen ist.

Ein weiteres Entwicklungsstadium zeigt Abbildung 2. Der schon in Abbildung 1 herausgeschobene Mittelraum liegt nunmehr mit seiner Hauptmasse außerhalb des andeutungsweise noch erkennbaren Rechteck-Baukörpers. Auch eine zentrale Achse ist noch betont vorhanden. Doch schon wendet sich auch die Eingangspartie nach außen, auch die Fenster-

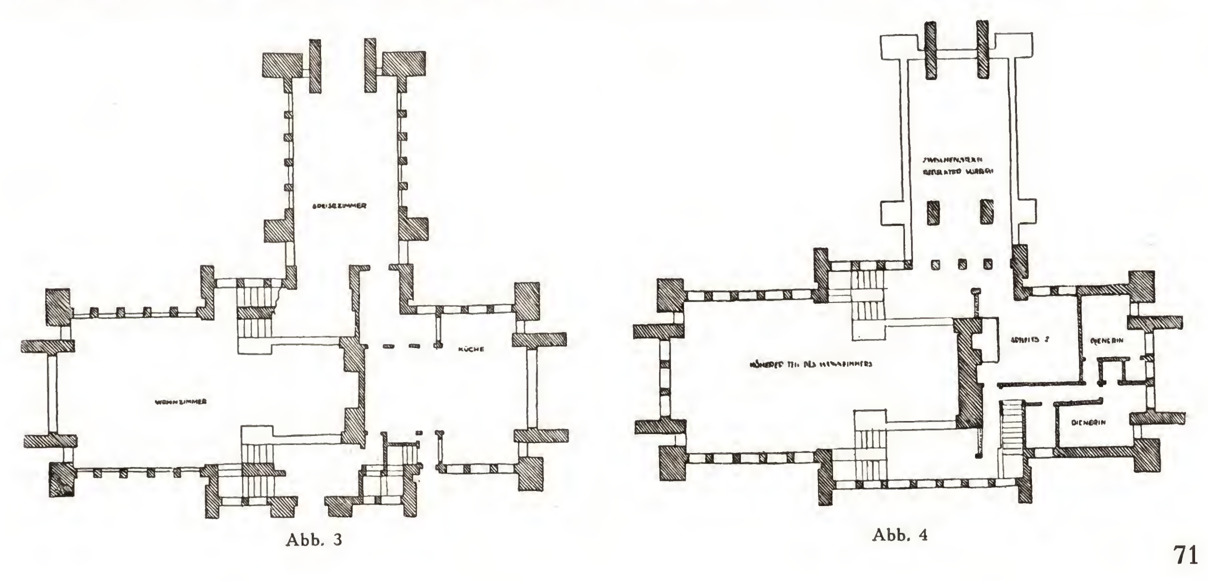


Abb. 3 Abb. 4

partien des Wohnzimmers sind nach außen gedrückt, wie überhaupt die Richtung: „Nach außen" ein Leitmotiv der Entwicklung des Architekten Wright zu sein scheint. Nicht mehr in sich geschlossen sein sollen die Bauwerke, sondern nach außen geöffnet und den vielfältigen Erscheinungen des organischen Lebens innig verbunden. Abbildung 2 stellt das Wohnhaus eines Künstlers dar, die restlichen Räume finden sich im Obergeschoß.

Noch stärkeres subjektives, persönliches Leben gewinnen die einzelnen Räume des Hauses in Grundriß 3, zu dem Abbildung 4 die Obergeschoß-Anlage bietet. Das Wohnzimmer geht durch zwei Stockwerke, über dem Speisezimmer befindet sich eine gedeckte Terrasse, die Schlafräume sind im Dachgeschoß angeordnet. Wohnzimmer, Speisezimmer und Küchentrakt liegen je nach drei Seiten frei in den Garten hineingestreckt, zusammengebunden nur durch den erwähnten Vertikalkern der Kamine und Treppen.

Die freie Situierung des Speisezimmers und des Eßzimmers findet sich wieder in den Abbildungen 5 und 6, zwei verschiedenen, dennoch verwandten Grundrissen, die jedoch noch plastischer durchgebildet sind und eine klare Entwicklung zum vierflügeligen „Windmühlen-Grundriß" aufzeigen, der nach möglichst vielen Seiten sich öffnet und nach außen strebt. Grundriß 6 ist zweifellos die differenziertere Formung, man beachte die zentralen Kaminanlagen des Küchentraktes und auch jenen kleinen äußeren Anbau im Speisezimmer, der die weitere Abzweigung eines schon subjektivierten Einzelteiles darstellt. Eine offenbar rein vegetative Bildung! Bemerkenswert ist die Tatsache, daß beim Windmühlen-Grundriß die einzelnen Flügel stets gegeneinander versetzt erscheinen.

Abschließend bringe ich in Abbildung 7 einen sehr eigenartigen und bewegten Grundriß, der im Sockelgeschoß außer Nebenräumen das Billardzimmer und das lärmvolle Kinderzimmer nach einem tiefer gelegenen Gartenteile zu enthält und im Hauptgeschoß in zwei parallel gegeneinander versetzten Längskörpern das Wohnzimmer, das Speisezimmer, Küchentrakt und Mädchenzimmer aufweist.

Abbildung 8 endlich zeigt den Teil eines Baublockes aus einer größeren Planung der Frühzeit, wobei zu beachten ist, daß stets derselbe Grundriß zur Anwendung kommt und doch die Küche immer nach dem Blockinneren, die Wohnräume immer nach der Straße zu gelegen sind. Ein Beispiel, welche Möglichkeiten von Variationen noch in der stärksten Typisierung liegen können. Wie lebendig und selbstverständlich die kleine Häusergruppe modelliert ist, das ist ganz besonderer Betrachtung würdig.

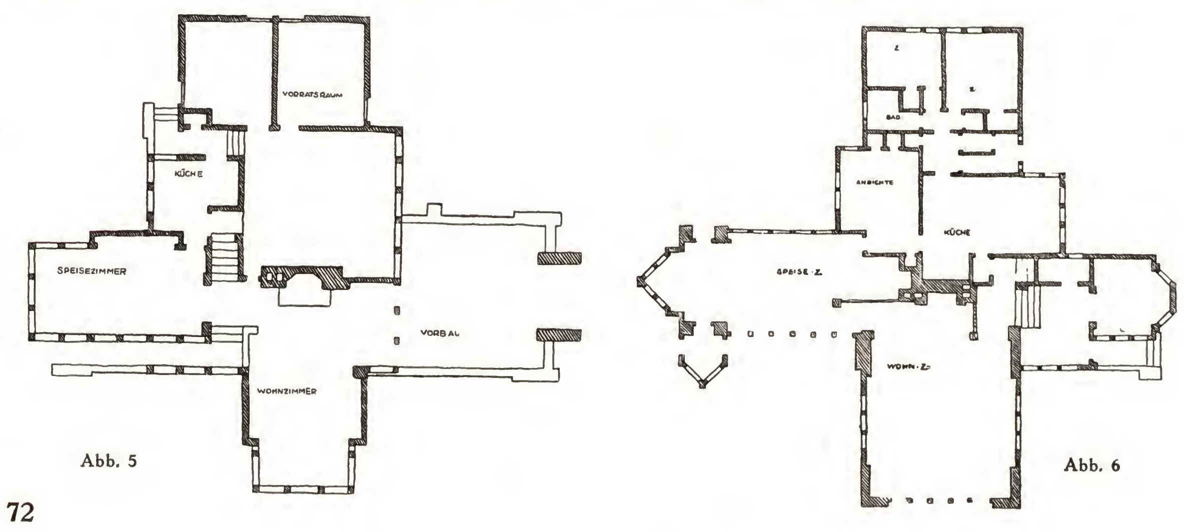


Abb. 5

Abb. 6

Nun zu den erwarteten Einwänden. Ueber die Geschlossenheit wurde bereits gesprochen. Insofern sie aus künstlerischen Gründen zur Erörterung kommt, ist sie Ausdrucksmoment einer sich nach außen abschließen wollenden Weltanschauung des Mittelalters, von der wir uns mit zunehmender Intensität zweifellos entfernen. In technischer Beziehung kann sie mit Baukostenersparnis und Wärmehaltung begründet werden, und solche Einwände könnten teilweise gerechtfertigt erscheinen. Aber es handelt sich zunächst fast ausnahmslos um recht komfortable Landhäuser, bei denen ein Plus an Heizungsanlagen und Kosten, wie an allgemeinen Baukosten nicht wesentlich ins Gewicht fällt gegenüber einem vielfach erhöhten Wohnwert und vergrößerten Lebensreichtum der einzelnen Räume. Und es kommt nur darauf an, wie hoch man einen erreichbaren Zuwachs an solchen Lebenswerten einzuschätzen bereit ist. Daß ein sehr erfreuliches Haus viele sonst unentbehrlich erscheinende Daseinsinhalte ersetzt oder aufwiegt, steht außer Zweifel, und so läßt sich ganz und gar nicht ein recht billiger Vergleich aufstellen zwischen Außenmauerflächen und Heizungskosten dieser oder jener Hausform. Eine solche Untersuchung ist darum gegenstandslos, weil man die positiven und negativen Werte von Weltanschauungen nicht zahlenmäßig gegeneinander abwägen kann. Und bei den Grundrissen des Archtitekten Wright handelt es sich wesentlich um eine neue Anschauung des Seins, um ein neues starkes und innerliches Verbundensein des Menschen und seiner Dinge zur Umwelt, zur Mitwelt, zum All!

Hierzu noch ein Letztes: Diese Häuser, diese Grundrisse sollen ja gar nicht vorbildlich sein, d. h. nachgeahmt werden. So verbreitet und beliebt diese Methode, Architektur zu machen, zweifellos ist, so erbärmlich und so niedrig ist sie im Grunde. *Was der schöpferisch wirklich Befähigte in den Grundrissen des Architekten Wright wesentlich findet, ist eine neue seelische Einstellung zum Bauwerk, die, erst im Anfang einer Entwicklung stehend, noch ungeahnte und kaum ausdenkbare Möglichkeiten in sich birgt.* Diese Möglichkeiten aus eigenem Können zu gestalten, das ist Aufgabe des Architekten von morgen! Nichts anderes! Es ist mehr als genug!

H. de Fries

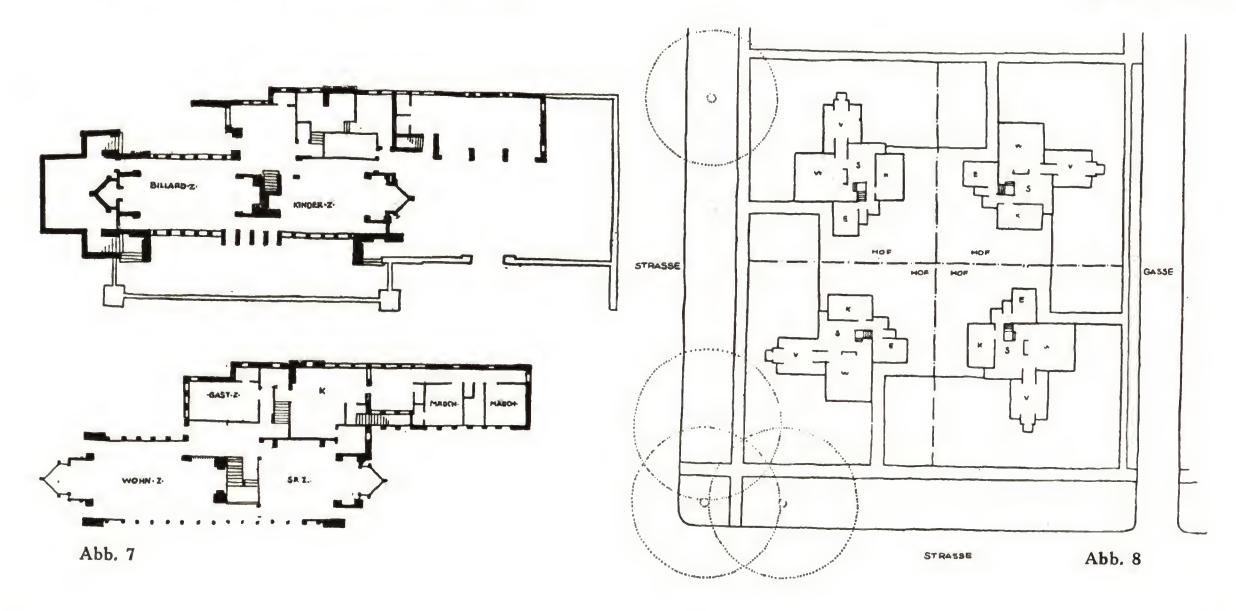


Abb. 7

Abb. 8

ZU EINIGEN BAUTEN DES ARCHITEKTEN F. L. WRIGHT

VON H. P. BERLAGE-AMSTERDAM

Louis Sullivans Schüler ist Frank Lloyd Wright, ein Architekt von ganz besonderer Bedeutung. Ich weiß nicht, ob Sullivan in Paris studiert hat, aber Wright ist ein Schüler der Ecole des Beaux-Arts. Doch hat auch er wie Sullivan in seiner Formgebung nichts, was an die historischen Stile erinnert, sondern eine ganz selbständige Architektur. Zwar lehnt er sich mehr wie sein Lehrer an die modernen Europäer an, indem er wie diese nach Einfachheit der Masse strebt und das Ornament ganz nebensächlich behandelt, aber seine Massengruppierung ist wiederum so originell, daß man schließlich von europäischer Tendenz nichts mehr merkt.

Seine Tätigkeit richtet sich besonders auf das vornehme Landhaus, von denen er in der Umgebung von Chicago viele erbaut hat.

Die Grundrißbildung des D. Martin-Hauses (S. 24—25) ist typisch. Der Bau hat nur ein Obergeschoß. Im Erdgeschoß befinden sich die Wohnräume und gewöhnlich das Kinderspielzimmer. Die Mauerflächen sind nur wenig von Fenstern durchbrochen. In wirkungsvollem Gegensatz dazu zeichnet sich das Obergeschoß durch eine geschlossene Reihe von kleinen Fenstern aus, indem in diesem Geschoß alle sonstigen Räume untergebracht sind. Das führt zu langgestreckten Anlagen, weil alle Räume sich zwar aneinanderreihen, jedoch auch durch lange Korridore miteinander verbunden sind. Der Amerikaner liebt es nun nebenbei, die eigentlichen Wohnräume nicht von einander zu trennen, sondern die Oeffnungen gelegentlich zwischen denselben durch Vorhänge zu schließen. Daher bietet das Innere die schönsten Durchblicke nicht nur zwischen den verschiedenen Zimmern untereinander, sondern auch von den Zimmern aus auf die Treppe, in die Gänge usw. Und dieser Effekt wird gesteigert, indem der Amerikaner sein Haus mit Kunstgegenständen sehr geschickt zu schmücken weiß. Zudem ist er Liebhaber von Büchern, so daß oft eine Reihe von niedrigen Bücherschränken in Brüstungshöhe sich an den Wänden entlang zieht. Wright scheint nebenbei Blumenschmuck zu lieben, gern läßt er die Mauer des Parterres bis zur Fensterhöhe des ersten Geschosses soweit vorspringen, daß dort eine Rinne entsteht, welche für Blumenpflege benutzt wird. Von innen heraus schaut man daher über Blumen in den Garten, eine Anordnung von seltenem Reiz. Wenn man dann noch ferner in Betracht zieht, daß das sehr flach geneigte Dach unvermittelt auf diesem Geschosse ruht, und die Dachfläche sehr oft die Decke der Räume selbst bildet, daß ferner das Dach sehr weit vorspringt, mithin die Ursache ist, daß in den Räumen ein ruhiger Ton herrscht, dann kann man sich vorstellen, daß ein solches Haus eine ungemeine Anziehungskraft ausübt. Ich für mich wenigstens empfand den Eindruck des innigsten Wohlbehagens und ich konnte mich nur mit Mühe losreißen von diesen Räumen, deren große Originalität vielleicht am besten bezeichnet wird durch das Wort „plastisch", im Gegensatz zu den europäischen Interieurs, welche mehr flach gehalten sind. Man kann in bezug auf diese Landhäuser äußerlich wie innerlich wohl von Originalität reden und daher von einer ursprünglichen Architektur, indem derartiges in Europa doch nicht zu finden ist. Wie das englische Landhaus vorbildlich geworden ist für das

europäische Privathaus im allgemeinen, so wird unzweifelhaft das Landhaus von Wright vorbildlich werden für das amerikanische Einzelwohnhaus.

Wright hat auch eine Kirche, eigentlich eine Art Kirchliches Vereinshaus gebaut, einen Bau, der ebenfalls Zeugnis ablegt von der großen Eigenart seiner Kunst. Der Kirchenraum bildet ein Viereck, an welches die Sonntagsschule sich anschließt (Unity-Tomple S. 20, 21). Wright wirkt auch hier mit demselben Gegensatz wie bei seinen Landhäusern, indem er eine hochgestellte Fensterreihe anbringt, welche mit dem geschlossenen Unterbau in diesem Falle zu demselben Raum gehören. Das flache Dach springt weit vor und wirft einen prächtig dekorativ wirkenden Schatten, die Plastik des Baues ist großartig und wirkt wie die eines ägyptischen Tempels. Es wurde mir erzählt, daß der Kirchenvorstand sich diesem Bau aufs äußerste widersetzt habe. Ich konnte dieses begreifen, da ein solcher Vorstand wohl eine andere Vorstellung von einer protestantischen Kirche hatte. Das Meisterwerk Wrights, wurde mir gesagt, wäre aber das Geschäftshausgebäude der Larkinfabrik in Buffalo. (S. 17—19.) Ich bekam es zu sehen, und ich muß gestehen, daß damit nicht zu viel gesagt ist. Das Gebäude umfaßt nur einen einzigen Raum, indem nach modernen amerikanischen Begriffen ein Kontor nicht in verschiedene Räume getrennt werden soll. Der Chef arbeitet mit seinem Personal an demselben Tisch und kann von dort den ganzen gewaltigen Raum mit den verschiedenen offen gehaltenen Stockwerken, welche wie Galerien die Zentralhalle umgeben, überblicken. Es ist ein Backsteinbau, der von außen fast wie ein Lagerhaus aussieht. Und doch ist der Raum vorzüglich beleuchtet, ungeachtet der gewaltigen Mauermassen, welche ähnlich wie bei der Kirche in den Ecktürmen die von innen beleuchteten Treppen umfassen; die Galerien werden durch die zwischen mächtigen Pfeilern angeordneten Fenster beleuchtet. Ebenfalls eine Wirkung durch Gegensätze, und zwar eine gewaltige Wirkung; denn welche Auffassung man auch sonst und namentlich auch hier in Europa von einem Geschäftshaus haben möge, es existiert hier keines von einer solchen monumentalen Kraft wie dieses amerikanische.

Auch im Innern ist Backstein das Material, welches mit dem Beton für Decken abwechselt. Das Detail ist natürlich nach der Eigenart Wrights gebildet und legt hier ganz besonders Zeugnis ab von seiner originellen Kraft.

Ich ging weg mit der Ueberzeugung, ein echt modernes Werk gesehen zu haben, und mit Achtung vor dem Meister, der solches zu schaffen vermochte, das in Europa seinesgleichen sucht.

PROGRAMMATISCHE ÄUSSERUNGEN DES ARCHITEKTEN WRIGHT AUS DER FRÜHEN PERIODE (UM 1910)

Am Wege zieht uns irgendeine Blume durch die ungewöhnlich leuchtenden Farben oder ihre Formenschönheit an; machen wir vor ihr Halt, so nehmen wir ihre vollkommene Lieblichkeit dankbar in uns auf; wenn wir nun aber versuchen, das Geheimnis ihres Reizes zu entdecken, so finden wir, daß die Blüte, die zuerst unsere Aufmerksamkeit fesselte, in engster Beziehung zu der Textur und der Gestalt ihrer Blätter steht, wir entdecken eine seltsame Sympathie zwischen der Form der Blume und dem System, nach welchem die Blätter um den Stengel geordnet sind. Und diese Beobachtung führt uns zu einer anderen, zu der charakteristischen Gewohnheit des Wachstums und der daraus resultierenden Natur des Baues, dem sein Weg und seine Gestalt in den Wurzeln vorgeschrieben ist, die in der warmen Erde verborgen werden. Diese Bauart geht von dem Allgemeinen zum Besonderen in ganz unvermeidlicher Weise über, bis sie schließlich die Blüte erreicht, welche in ihren Linien und Formen die Natur des Baues zeigt, welcher sie erzeugte. *Es ist eine organische Einheit.* Gesetz und Ordnung ist die Grundlage ihrer vollendeten Anmut und Schönheit. Anmut und Schönheit sind der Ausdruck der fundamentalen Bedingungen in Linie, Form und Farbe und ihr Vorhandensein dient dazu, sie nach irgendeinem Plane vollendet zu gestalten.

*

Man kann nicht in die schönen Bauwerke dieser großen Periode eintreten, ohne *furchtbaren Haß gegen die Renaissance in seiner Seele aufkeimen zu fühlen. Sie erweist sich als das Achtloseste, Zerstörendste in ihrer gräßlichen Verderbtheit.* In jedem Lande, in welchem die Gotik oder der byzantinische oder romanische Baustil, der dem byzantinischen so nah verwandt war, wuchs, ist sie ein seelenloser Gifthauch, eine Warnung, eine wirkliche Verdammnis des Schönen. *Die schönen Dinge, die sie uns hinterließ, entstanden ihrer Natur zum Trotz oder zu einer Zeit, als sie am wenigsten sie selbst war!*

Deshalb sind Gebäude, die aus wirklichen Bedürfnissen entspringend entstanden und die ihrer Umgebung angepaßt sind von Leuten, die nichts besseres wußten, als sie hierfür mit natürlichem Gefühl passend zu machen, Gebäude, die wie Volksgesang entstanden sind, mehr des Studiums wert, als höchst selbstbewußte akademische Versuche des Schönen; akademische Versuche, die die Nationen gemeinsam als ein Geschenk Italiens zu besitzen scheinen, nachdem sie ihre Quellen der Inspiration anerkannt haben.

*

Was ist Stil? Jede Blume hat ihn; jeder Baum hat ihn; jedes Tier hat ihn; jedes Individuum, würdig des Namens, hat ihn in gewissem Grade. Er ist ein freies Produkt: ein Naturprodukt, das Resultat eines organischen Herausarbeitens eines Projektes und eines Zustandes des Gefühls.

Einer harmonischen Wesenheit, welcher Art sie auch sei, kann in ihrer Ganzheit der Stil im besten Sinne nicht fehlen.

*

„Alle Architektur, die dieses Namens würdig ist, ist ein Wachsen in Uebereinstimmung mit dem natürlichen Gefühl und den industriellen Mitteln, um wirklichen Bedürfnissen zu dienen. Sie kann nicht von außen angezogen werden. Außer der Sympathie mit dem Geist, der sie geschaffen, und einem Verständnis für die Ideale, die sie geformt hat, gibt es wenig, das man von ihr richtig benutzen kann. Jedweder Versuch, Formen, die einer andern Zeit und anderen Verhältnissen entlehnt sind, zu gebrauchen, muß ebenso enden, wie die Renaissance endete, mit völligem Verluste des natürlichen Zusammenhanges mit dem Seelenleben des Volkes; es wird etwas Trennendes in den Händen der „Professoren", das wenig mehr bedeutet, als eine Maske für irgend ein Geschehnis oder ein Zeichen weltlicher Macht für diejenigen, deren Leben durch sie belastet, aber nicht zum Ausdruck gebracht ist. In der ganzen Bewegung kann man die Kunst nur zum Niveau eines Hilfsmittels herabgedrückt sehen. Welche Zukunft hat ein Volk, das damit zufrieden ist? Es ist dann ein Volk, dessen Leben in jedem edlen Sinne gelebt ist — ein Ueberleben von Parasiten, die sich von vergangener Größe nähren, ein Volk, für das Frieden und Wohlbefinden auf der Lebensreise das einzige Ideal ist auf dem Wege zu seiner Vernichtung durch irgend ein barbarisches Geschlecht, das Ideale und heftiges Verlangen nach ihrer Verwirklichung in edler und konkreter Form hat."

Frank Lloyd Wright

Das gesamte neuere Material dieses Buches verdankt der Herausgeber dem freundlichen Entgegenkommen des Architekten Wright selbst, eine Verständigung, die durch die Herren Architekten Werner Moser und Dipl.-Ing. Richard Neutra in der freundlichsten Weise gefördert wurde. Beiden Mitarbeitern des Architekten Wright sei an dieser Stelle besonders herzlicher Dank gesagt, vor allem Herrn Neutra, der u. a. den Text des Aufsatzes: „An die europäischen Kollegen“ ins Deutsche übertrug, ebenso den Text zur Zementblockbauweise, zu der er selbst einige Erläuterungen beisteuerte.

Was die Uebersetzung der Aufsätze des Herrn Wright betrifft, so wurde hierbei weniger Gewicht auf einen glatten Stil gelegt, als auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Anschauungen und Ausdrucksformen ihres Verfassers.

Ein Teil des älteren Materials entstammt den Beständen der „Schweizerischen Bauzeitung“ aus dem Jahre 1912, ebenso die textlichen Erläuterungen des holländischen Architekten H. P. Berlage, die seiner eigenen Anschauung hinzuzufügen der Herausgeber im Interesse der Leser für wertvoll erachtete.

Über Aufbau und Inhalt dieses Buches sei folgendes bemerkt:

Der erste Teil bis zur Seite 28 enthält das ältere Werk des Architekten Wright, auch der Aufsatz über die Sache der Baukunst (Die dritte Dimension) gehört hierher. Es folgen in keineswegs genauer chronologischer Reihung die Arbeiten der Zwischenperiode, abschließend mit dem Bau des Imperial-Hotels in Tokio auf Seite 39 bis 42. Mit dem Aufsatz des Architekten Wright: „An die europäischen Kollegen" auf Seite 43 beginnt die neuere Epoche, die den restlichen Teil des Buches bis zur Seite 69 in Anspruch nimmt, und zu der auch sämtliche Farbtafeln gehören. Ein Teil der hier wiedergegebenen Entwürfe ist inzwischen vollendet, ein anderer in Ausführung begriffen. Ergänzend folgen einige frühere Ausführungen Wrights über seine Weltanschauung in Beziehung zur Baugestaltung und ein Bericht des berühmten holländischen Architekten Berlage aus dem Jahre 1912. Das vorliegende Buch kann und will nicht mehr sein wie eine nachdrücklich informierende Einführung des Lesers in wesentliche Teile des Lebenswerkes des Architekten Wright. Eine vollständige und chronologisch geordnete Uebersicht über seine gesamte künstlerische Leistung ist bisher nicht vorhanden und kann eigentlich nur vom Architekten Wright selbst aufgestellt werden. Aber dieses Künstlers Werk erscheint bei weitem noch nicht abgeschlossen, wie besonders die farbig und plastisch höchst lebendigen Arbeiten der letzten Epoche überzeugend beweisen.

Bisher sind aus Deutschland und seinen Nachbarstaaten folgende Publikationen über den Architekten Frank Lloyd Wright bekannt geworden:

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1910. In 2 Mappen. Text vom Architekten selbst. — Vergriffen.

Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin 1911. Sonderheft. Text von C. R. Asbee-London. — Vergriffen.

Schweizerische Bauzeitung vom 14., 21., 28. September 1912. Herausgeber und Verlag A. Jegher-Zürich. Text von H. P. Berlage-Amsterdam.

„Wendingen" Niederländische Zeitschrift für Baukunst. Herausgeber H. Th. Wijdeveld, Amsterdam. 1921, Heft 11. Text von H. P. Berlage-Amsterdam.

„Die Baugilde". Herausgeber H. de Fries-Berlin. Verlag Stollberg & Co. Hefte des Jahrganges 1925. Text vom Herausgeber. — Vergriffen.

„Das Werk", Schweizerische Kunstzeitschrift. Verlag Gebr. Fretz A.-G., Zürich. Heft 5, Mai 1925. Text von Architekt Werner Moser.

„Baukunst". Herausgeber Bernhard Borst-München. Verlag und Schriftleitung Hermann Sörgel. Heft 2. Texte von Barry Byrne (Chicago) und Sörgel.

Gegenwärtig erscheint eine Reihe von „Wendingen"-Heften 1926 in holländischer Sprache über Wright.

